الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة منتوري . قسنطينة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

رقم التسجيل:..................
الرقم التسلسلي:................

شعرية المشهد
عند
عفيف الدين التلمساني

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماجستير في الآداب، شعبة الأدب العربي القديم ونقده

إعـداد الطالـب
توفيق مساعدية

إشراف الأستاذ الدكتور
حســن كاتب

لجنة المناقشة

الاسـم واللقـب	الرتــبة	المـؤسسة	الصــفة
الربـيـعي بن سلامة	أستاذ التعليم العالي	جـامعة منتوري	رئـيسا
حـسن كاتـب	أستاذ التعليم العالي	جـامعة منتوري	مشـرفا
عمـار ويـس	أستاذ محـاضر	جـامعة منتوري	عضـوا
حسـين خـمري	أستاذ محـاضر	جـامعة منتوري	عضـوا

السنة الدراسية: 2010/2009

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــــــر خـــــــاص

أتوجه بالشكر الجزيل والتقدير الخـــــــالص

إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور:

حســــــــن كاتب،

الذي رعاني بعطفه ووده،

ولم يلجم من إرادتي

فوهب لي هامشا كبيرا من الحرية لإنجاز البحث.

المـــــحتويـــــات

المـــــحتـويــــــــات

مقـــــــــــــدمة

يشكل النص دالاً عائماً موجوداً في النص كقيمة حضورية، بينما يشكل "المدلول" إمكانيات قرائية تتأسس من القارئ، بناء على أعراف الجنس الأدبي والسياقات المحايثة المؤثرة فيهما على حدّ سواء، وصفة "العائمية" ترتد إلى النص من عدم وجود تحديد صارم يرسم حدود النص ومقاساته، وأمست الدلالات فضاء قابلاً للبحث والاكتشاف الذي تتعدد مستوياته بتعدد القراء ومستوى كل قارئ.

وإذا كان القارئ وهو يقرأ يخترع ويتجاوز ذاته نفسها مثلما يتجاوز المكتوب أمامه، فإن للنص كذلك استراتيجياته التي تكفل له الانفتاح المستمر على القراءة، ومهما استكشف القارئ من أبعاد النص وعناصره، مكامنه ومجاهله، فإنّ ما يستكشفه يظل مجرّد صورة واحدة، من صور القراءة، وتأمل هذه القراءة أن تكون باهتدائها واستنارتها بالتجربة الصوفية خطوة نحو الممكن، فمادام النص الصوفي مثبتا بالحروف والعبارة، فهناك دوما إمكانية معرفية في قراءته.

وفي هذا الإطار تتحرك اللغة وتنهض من ركام الذاكرة وفوضى الوجدان، لتؤسس عالمها، وتقدم تشكيلا جديدا ينفصل عن الواقع ويذهب في اتجاه أفق يبقى على احتمالات القراءة وكثرتها، ويحملنا على تعدد المدلولات التي تظل تنتظر قارئا يحررها من قيدها، ويقف على طاقتها الخبيئة، بأبعادها ورموزها، لذلك لم نعد نتكلم اليوم عن حضور الشاعر بقدر ما بتنا نتحدث عن النص في علاقته بمتلقيه، حيث تغدو القراءة ضربا من الجدل بين القارئ و المقروء.

وقد حددت الدراسة هويتها في عنوانها، إذ هي حوار مباشر مع نص الشاعر، وفق منطلقات ومفاهيم مصطلحية محددة، وحوار النص في هذه الدراسة ليس مطلقا، بل مشروط بخصائص، أردت لها أن تستهدف زاوية نظر مختلفة في تلقي نص الشاعر، من حيث تلمس ملامح "شعرية المشهد" عنده.

إن الدافع الأساسي لاختيار هذا الموضوع على الرغم من إدراكنا مدى صعوبته وتشعبه، الرغبة في الإحاطة بالتراث القديم والإلمام بالثقافة الحديثة، مما جعل من البحث ملتقى سبل عدة، أعني بذلك بحث شعرية المشهد من جـــــهة، وبحث التصوف من جهة أخري، لمحاولة الإجابة عن سؤال البحث: ما مدى إسهام التوظيف المشهدي في إضفاء الشعرية على النصوص؟، وجاءت الدراسة في مدخل وفصلين.

المدخل: بحثَ تحديد مفاهيم ثلاث مصطلحات أساسية، هي "الشعرية"، "المشهد"، "التجربة الصوفية"، وجاء تحديد مفهوم كل مصطلح في عنصر مستقل، وفق الترتيب السابق.

تناولت في العنصر الأول مصطلح "الشعرية" فأشرت إلى إشكالية المصطلح، في ضوء ما لابسه من ازدواجية وتعدد في المفاهيم، مما أفرز في اتساعه قدرا يفي المشهد حقه من البحث. إذ لا يكاد يختص بالمشهد فن دون آخر، فكانت المزاوجة "شعرية المشهد" .

وفي العنصر الثاني أوضحت المقصود بمصطلح "المشهد" مستثمرا ما من شأنه أن يمنحه ما كان جديرا به من حمولة دلالية، انطلاقا من منظور الفنون البصرية (التشكيلية، والمسرحية، والسينمائية) من جهة، ومنظور الدرس اللساني في السيميائية السردية من جهة أخرى، وتلمست الدراسة وجهتها من خلال تقابل المنظورين، لتخلص إلى تحديد مفهومها الخاص للمشهد.

أما العنصر الثالث فتناولت فيه التجربة الصوفية بوصفها نشاطاً خطابياً ينهض بتمثل التجربة الروحية تجربة حكائية، تخبر عن رحلة الصوفي في اتصاله

بالذات العلية، ونكون عندئذ أمام تحصيل ما هو حاصل، ذلك أن المتلقي لا ينفعل مع هذا الملفوظ إلاّ ومشاهد تلك الرحلة مرتسمة في ذهنه.

ولذلك كان الفصل الأول الذي عنونته بـ" التجربة الصوفية عند التلمساني" محاولة منا لرصد أبعاد التجربة الصوفية، وفي الآن نفسه رصد لحكايته التي يخبرنا من خلالها عن رحلته الروحية، التي تبدأ من نقطة غياب عن الأخر، مرورا بسبل الخلاص، وصولاً إلى نقطة الحضور؛ نقطة التّماهي مع المطلق.

أما الفصل الثاني فجاء بعنوان " البناء النصي، ومشهدية التجربة"، ونهجت في مقاربته عددا من المراحل لأجل تحليل التجربة تحليلا مشهديا، تعرضت بداية للبناء النصي، الذي ينهض على تمثيل التركيب المشهدي العام، ثم عرجت على رمزية المشاهد الصوفية العاكسة لأبعاد تجربته، والتي لم تخرج عن أنها إما تعبير عن غياب، وإما تسجيل لحضور، وإما حديث عن سبل خلاص، لأنفذ إلى أساسيات التشكيل المشهدي من خلال التعرض للتفضية والتأثيث، ثم حراك الزمن، و أخيرا الحوار .

والمنهج الذي اتبعته الدراسة، تنوع بحسب ما اقتضته كل مرحلة من مراحل البحث، ففي مدخل الدراسة، اقتضى تحديد مفاهيم المصطلحات المزاوجة بين: التاريخية، والوصفية، والمقارنة، وفي الفصل الأول اتبعت منهجا وصفيا في سبيل استظهاري لأبعاد التجربة، أما الفصل الثاني فقد نهجت فيه منهجا تحليليا، يتخذ من السيميائية السردية خلفية لمنطلقاته.

وقد واجهت الدراسة، منذ البدء، صعوبة من طريقين، الأول: ارتيادها أرضا تكاد تكون بكراً من حيث زاوية التناول، قياسا بوفرة زوايا النظر الأخرى في الدرس النقدي، والثاني: ندرة الدراسات السابقة لنص الشاعر - وللشاعر نفسه- في الاتجاه الذي حددته الدراسة لمسارها، بالأخص في بحث الخصيصة المشهدية، ورغم ذلك أحسب أنني قدمت قراءة حديثة لتراثنا القديم محاولا في ذلك أن أضيئ - ولو بالقليل- جانبا من جوانبه.

وفي الختام نؤكد على أن هذا البحث يظل مدينا بالكثير للأستاذ الدكتور حسن كاتب، لما له عليه من عظيم الفضل، ونحن لا نملك إلا أن نتقدم له بخالص الشكر والعرفان، اعترافا منا بجميل رعايته، وعظيم فائدته.

والله المستعان وهو وليّ التوفيق

مدخـــــــل:
في ضبط المفـــاهـــيم

أولا : الشعرية ، المصطلح وتعدد المفاهيم.

عرفت البلاغة في صورتها الغربية خلال القرن التاسع عشر تراجعا ملموسا مرده انحصار الجهود في وضع المصطلحات و التقسيمات و التصنيفات المملة ، وتحول الخطاب البلاغي إلى قوالب جاهزة وشبه محنطة ، وأصبحت الصور البلاغية تستعمل كأدوات لوصف الإبداع الأدبي لا لإنتاجه ، فالبلاغة التقليدية لم تعد قادرة على تحديد مواطن الجمال في النصوص الإبداعية؛ لاقتصارها على التبويب و التصنيف و تعاملت مع النصوص والأشكال التعبيرية المختلفة ، كالوزن و القافية و الاستعارة والتقديم و التأخير والحذف بوصفها أنماطاً معزولة و ظواهر مستقلة وانزياحات فردية ، و لم تكلف نفسها عناء البحث عن البنية المشتركة بين القافية باعتبارها مقوما صوتيا ، والتقديم و التأخير باعتبارهما مقوما تركيبيا ، و الاستعارة بوصفها مقوما دلاليا [1].

و الواقع أن مثل هذا التصور أفضى إلى إقامة نظرية عاجزة عن إدراك القيمة الجمالية للنص الإبداعي ، و تحديد بنيته الفنية ، " وإذا كان عيب البلاغة التقليدية القاتل أن أفقها لم يتجاوز الوحدات الجزئية ، فإن ذلك قد انتهى بها إلى عدم القدرة على تحليل الدلالة الفعلية لهذه الوحدات "[2].

إلا أنه منذ خمسينيات القرن العشرين عرف الدرس البلاغي قفزة نوعية بفضل بعض المناهج الحديثة كالبنيوية و الأسلوبية و الشعرية و السيميولوجية ، وبذلك تم التفطن إلى ضرورة بعث البلاغة من جديد ، ودراستها في ضوء مفاهيم حديثة و مناهج جديدة .

وكان علم اللسانيات السند الأساسي الذي اعتمدت عليه هذه المناهج في بلورة مفاهيمها ، وتظهر أهميته في كونه يقوم على مبادئ علمية في عرضه للقواعد وفي استخلاصه للنتائج " فعمل اللساني يكمن في وصف وتفسير اللغة ... ، أي تحديد ،

---

[1] - محمد القاسمي: الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية. مجلة فكر ونقد. على الموقع: *www.fikrwanakd aljabri abed.net*

[2] - صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص. المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب. الكويت. ع 164. أغسطس 1992. ص 122.

ووصف، وتفسير البني اللغوية، انطلاقا من مستوياتها الصوتية، والمعجمية، والتركيبية، والدلالية "[1].

وقد كان لاستثمار جهود اللسانيين وأفكارهم في مقاربة النصوص الأدبية انعكاسا ايجابيا على مختلف نتاجاتهم، سواء تعلق الأمر بالتنظيرات أو التطبيقات، هو إسهام للإجابة عن السؤال الذي صاغه جاكبسون في عبارة " مالذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا" [2]، ولئن كانت الإجابة عنه مرتبطة بمفهوم الشعرية، والتي من معانيها " الكشف عما يجعل الشعر شعرا، و هي قضية قديمة جديدة في نظرية الأدب؛ قديمة لأنها تمتد في عمقها التاريخي إلى أرسطو وكتابه فن الشعر، ... الذي كتب في القرن الرابع قبل الميلاد؛ و جديدة لأنها حظيت من النقاد المعاصرين باهتمام كبير، ولا سيما نقاد الاتجاهات النصية " [3].

وتعد محاولات الشكلانيين الروس الساعية لبلورة مفاهيم كلية لقوانين الأعمال الأدبية، فاتحة العهد الجديد للدرس الأدبي في إطار ما اصطلح عليه باسم الشعرية[4].

ومصطلح الشعرية نسبي؛ لأن دلالته متغيرة من عصر إلى عصر، ومن ناقد لآخر، وهذا التغير يجعل دلالته على طرفي نقيض؛ لأنه علم يؤسس قواعده من الشعر، والشعر متغير في موضوعه، وحجمه، وشكله، وأجناسه عند الأمم، بتغير الظروف و المعطيات [5]، مما يجعلنا نواجه مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، كشعرية أرسطو، و نظرية النظم للجرجاني، والأقاويل الشعرية عند حازم القرطاجني، ومن جهة أخرى نواجه مفاهيم مختلفة لمصطلح واحد، كما هو الحال

---

[1] - محمد القاسمي: الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية. مجلة فكر ونقد. على الموقع: www.fikrwanakd aljabri abed.net

[2] - رومان ياكبسون: قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الوالي و مبارك حنون. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. 1988. ص 24.

[3] - مرشد الزبَيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1999. ص 98.

[4] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. ط1. 1994. ص 11.

[5] - خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2000. ص 19.

في نظرية التماثل عند جاكبسون، ونظرية الانزياح عنـــد جان كوهن، و نظرية الفجـــوة/ مسافة التوتر عـــند كمال أبو ديب [1] .

وهذا الاختلاف الحاصل بين الدارسين في الشعرية مفهوماً و مصطلحاً، يجعلنا نقول بأنها " مفهوم غامض، يتشكل من عناصر موجودة داخل النص الأدبي، وأشياء خارج النص الأدبي" [2]، وتضافر هذه العناصر برمتها يحدد لنا مفهومها.

إذا أردنا أن نكتنه ما هية الشعرية، فينبغي أن نؤسس خلفية تاريخية موجزة وفي الآن نفسه مقتضبة، لأن موضوع قيد الدراسة لا يتوخى تقصي الخلفية التاريخية لهذا المصطلح، إلاّ أننا نقول بأن مسيرة هذا المفهوم تشير إلى قيام نظريات أدبية تقاسمتها حضارات مختلفة، بهدف واحد هو استنباط قوانين للأعمال الأدبية [3].

ولئن اعتبرنا الشعرية بوصفها فرعا من فروع المعرفة يمتاز بحداثة تشكلها؛ " إلا أن لها تاريخا طويلا، والتفكير النظري في الأدب يبدو متلازما مع الأدب ذاته، ويمكن أن نفسر هذا بميل النص الأدبي ليكون موضوعا لذاته" [4].

و الشعرية " مفهوم لساني حديث، يتكون من ثلاث وحدات poém، وهي وحدة معجمية ... تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة، و اللاحقـــة ic و هـــي وحـــدة مـــورفـولـوجـــية تـــدل عـــلى النســـبة، و تشـــير إلى الجانب العلمـــي لهـذا الحقـــل المعرفي، و اللاحقـة S الدالة على الجمع، وجميعها يعطي

---

[1] - بسام قطوس: إستراتيجية القراءة. مؤسسة حمادة ودار الكندي. 1998. ص 204- 205.

[2] - محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية- دراسة في النقد العربي القديم. مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر والتوزيع. الأردن و مكتبة المتنبي. المملكة العربية السعودية. ط1. 2003. ص 11.

[3] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية. ص 20.

[4] - المرجع نفسه. ص 20.

علوم الشعر " [1]، ولعل أقـــدم كتاب يواجـــهنا في هذا المجال هو كتاب فن الشعر لأرسطو، الذي نقله متـــى بن يونس القنائي المتوفى عام 328 هـ [2].

وبدا من خلال أراء الدارسين والمفكرين أن هدف أرسطو من هذا الكتاب التمييز بين " أنواع الأدب المختلفة؛ ليبين الخصائص المشـــتركة بينـــهما، والمسائل التي يختص بـــها كل منها من دون الآخر" [3]، ومـــن خلال عمله التنظيري هذا للأجناس الأدبيـــة أدرك " أن هناك أبنية كلية للشعر يمكن إدراكها، وهي ليســت الشعر نفسه و لا التـــجربة ، وإنـــما هـــي الشعرية Poétics" [4].

وإذا كان كتاب أرسطو في الشعرية يمثل لبنة فكرية بنيت عليها جل الشعريات اللاحقة، فـإن متابعة مفهوم الشعرية في الفكـر البلاغـــي و النقدي العربيين يبين كذلك أثر هذا الكتاب المنقول إلى لغتنا؛ لأن نقله إلينا يعد فتحـــا كبيرا و إذانـــا بتنظيرات نقدية عظيمة، فباطلاع النقاد البلاغيين و الفلاسفة المسلمين عليه استطاعوا تجاوز أطروحات أرسطو إلى إبداع نظريات تتماشى و خصوصية ثقافتنا.

وإذا أردنا أن نكتشف الجهد النقدي في تراثنا، فإننا نجده ممثلا في نظرية النظم عند الجرجاني، و نظرية عمود الشعر عند ابن طباطبا، والأقاويل الشعرية عند حازم القرطاجني، وهذه الجهود النقدية وإن كان قديمة إلا أنها - كما يقول حسن ناظم - تحتوى على مفاهيم تعمل في صلب النظرية النقدية الحديثة، وهي

---

[1] - رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب. منشورات باجي مختار. عنابه. د ت. ص 57- 58.

[2] - شفيع السد: فن القول بين البلاغة العربية و أرسطو. دار غريب للطباعة و التوزيع. القاهرة. 2006. ص236.

[3] - دفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ترجمة: محمد يوسف و إحسان عباس. بيروت. 1967. ص 45.

[4] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية. ص 23.

" محاولات لا تنطوي على أي تقويل أو تهويل لذلك التراث إنما هي معالجات تخترق الزمن لتتواشج - حقيقة - مع المعالجات الحديثة له "[1].

إن البحث في مسألة الشعرية يجعلنا في مواجهة المفاهيم التي أسست الخطاب النظري للشعريات الحديثة، انطلاقا من القراءة البلاغية/الخطابية لشعرية أرسطو ومفاهيمه في صناعة الشعر، وإذا نظرنا إلى الواقع النقدي تنظيرا و ممارسة نجد جملة من الإشكالات تعبر عن رؤية فلسفية تحدد الأشياء بحدود المنطلقات، لذا طُرحت مسالة الشعرية بوصفها مبحثاً ضمن شعريات متعددة بتعدد معطى القراءة والمرجع المعرفي: " لأنه ليس هناك معيار نستطيع من خلاله ... إخضاع الشعريات إلى تصنيف يؤطرها في اتجاهات عامة، وذلك عائد - ببساطة- إلى مفاهيم متنوعة وخاضعة إلى مناهج متنوعة هي الأخرى "[2]، وهذا هو الدافع الذي جعلنا نقرن الشعريات بأسماء أصحابها كما أشرنا، فنقول شعرية جاكبسون، وشعرية تودوروف، وشعرية كوهن، وشعرية كمال أبو ديب، وغيرها ...

وبالرغم من الاختلافات المتنوعة لمفاهيم الشعرية، إلا أنها حاولت " أن تصنع لنفسها أنظمة وقوانين تحدد على ضوئها الخصائص الشعرية في أي نص أدبي، وتبحث عن آليات يعنى تحققها امتلاك النص الخصائص الشعرية"[3]، وإن كان التاريخ الكلي للشعريات ما هو إلا إعادة تفسير للنص الأرسطي.

ويرى الكثير من الدارسين أن إعطاء تعريف واحد و قار للشعرية أمر صعب، ذلك لأن منافذها متعددة، و انشغالاتها مختلفة، و امتداداتها واسعة، وقد حاول تودوروف حصر مفهوم الشعرية في المعاني الآتية:

- هو كل نظرية داخلية للأدب.
- أو هو مجموع الإمكانات الأدبية التي يتبناها كاتب ما.

[1] - المرجع السابق. ص 25- 26.

[2] - المرجع نفسه. ص 16- 17.

[3] - سامح الرويشدة: فضاءات الشعرية - دراسة في ديوان أمل دنقل. المركز القومي للنشر. بيروت. د ت. ص 47.

- أو هو كل إحالة على الترميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما [1].

ويبدو أن الشعرية من خلال هذه الاقتراحات الثلاثة و بالأخص الأول منها ، هي الكشف عن القوانين الجمالية التي تسمح بالقبض على وحدة النصوص الإبداعية و تنوعها في الوقت نفسه ، من خلال تحديد قواسم مشتركة بين تلك القوانين، وتعين لقاءات ممكنة بين المقولات الجمالية التي تؤطر النص الإبداعي، "فالشعرية مقاربة للأدب مجردة وباطنه في الوقت نفسه ، وليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية ، وإنما استنطاق الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، و لهذا فالشعرية تعنى بالأدب الممكن وليس بالأدب الحقيقي ، وبعبارة أخرى تعني الشعرية بتلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية" [2]، وحيث ينص رومان جاكبسون على أن ما يجعل من الأدب أدبا ليس الأدب إنما الأدبية [3]، و بالتالي فموضوع الشعرية ليس هو بحال من الأحوال الأعمال المحققة، إنما الأعمال المجردة، وتعد القواعد الجمالية التي يحتويها نص ما ، ما هي في الحقيقة إلا جزء من قواعد أخرى ممكنة ، وبهذا فالشعرية لا تقتصر في بحثها على الكشف عن المقولات النقدية المنجزة، إنما تقوم بابتكار مقولات جديدة ، " فهي بحث في قوانين العام المطبقة على الخاص، فالنص النوعي موضوع الشعرية التطبيقي، والأدب بوصفه بنية كلية موضوعها النظري" [4].

والبحث فيها ينطلق " من دائرة النص المنجز ليصب في دائرة البنية الكلية بما تكتنزه من نصوص محتملة ، بحيث تصبح القوانين المستنبطة زاداً لفهم نص منجز أخر، وعن طريق التراكم المعرفي يمكن إدراك طرائق اشتغال النصوص المحتملة التي تتقلص دائرتها بانتقالها إلى دائرة الانجاز" [5] ، و بهذا المعنى فالشعرية لا تقف

---

[1] - تودوروف: الشعرية. تعريب: شكري المبخوت ورجاء بن سلام. المركز الثقافي العربي. بيروت و الدار لبيضاء. ط2. ص 23.

[2] - عز الدين مناصرة: علم الشعريات- قراءة مونتاجية في أدبية الأدب. دار مجدلاوي. الأردن. ط1. 2007. ص 497.

[3] - محمد القاسمي: الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي. مجلة فكر ونقد. على الموقع: www.fikrwanakd aljabri abed.net

[4] - بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. مذكرة ماجستير. جامعة عنابة. الجزائر. ص 12.

[5] - المرجع نفسه. ص 12.

عند حدود ما هو منجز و ظاهر في البناء اللغوي للنص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى إظهار ما هو خفي.

وإذا استقررنا على فكرة أن الشعرية تتناول في دراستها النص المنجز، فإننا نجد اختلافا كبيرا بين الدرسين في تحديد نوعيته، فجاكبسون يربطها بالشعر، و يذهب إلى أن " محتوى مفهوم الشعر غير ثابت و متغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية؛ أي الشاعرية Poèticite - كما أكد ذلك الشكلانيون- عنصر فريد؛ عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعريفه و الكشف عن استقلاله، كما هي عارية و مستقلة الأدوات التقنية للوحات التكعيبية على سبيل المثال، و مع ذلك فإن هناك حالة خاصة؛ حالة لها من وجهة نظر جدلية الفن الحق في الوجود إلا أنها حالة خاصة رغم كل شيء، وبصفة عامة فإن الشاعرية هي مجرد مكون من بنية مركبة، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى و يحدد معها سلوك المجموع ... إذا ظهرت الشاعرية؛ أي الوظيفة الشعرية و بلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي، فإننا سنتحدث حينئذ عن الشعر" [1]، فالسمة الأدبية في النص الفني كما حددها جاكبسون لم تعد محصورة في بعض أجزاء الخطاب كأنماط الصورة مثلا دون الأجزاء الأخرى، و إنما هي نتاج النص الفني في مستوياته المختلفة: التركيبية، الصوتية، الدلالية، المعجمية.

أولى جاكبسون اهتمامه للوظيفة الشعرية في الشعر على الرغم من أنها موجودة بوصفها وظيفة لغوية في كل الأنواع الأدبية، وعدّ الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات، بالرغم من وجود الوظيفة الشعرية في كل الأنواع الأدبية، إلا أنها مقتصرة على الشعر، و الشعرية –في نظره- تهتم بقضايا البنية اللسانية كما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فالشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات، وهذه العلاقة بين الشعرية المتصلة

[1] - رومان ياكبسون: قضايا الشعرية. ص 19.

بفن الشعر و اللسانيات المتصلة بعلم اللغة، تسمح للشعرية بأن تحتل المركز الأول بين الدراسات الأدبية [1].

أما طرح تودوروف فيختلف عن طرح جاكبسون؛ لأن فهم تودوروف للشعرية يرتكز فيه على البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي، فهو يشرح جوهر الأدبية أكثر من شرحه لمغزى النصوص الأدبية، وهذه هي نقطة الخلاف بينهما، إضافة إلى أنه يخص اللسانيات باللغة، و الشعرية بالخطاب، ويرى أن مجيء الشعرية إنما هو لوضع حد" للتوازي القائم بين التأويل و العلم في حقل الدراسات الأدبية، فهي لا تسعى إلى تسمية المعنى؛ بل إلى: معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل" [2]، وبالتالي فالشعرية لا تعنى بالأدب الحقيقي؛ بل بالأدب الممكن، و موضوعها ليس العمل الأدبي في حد ذاته" إنما موضوعها هو الوقوف على خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي" [3].

وما دام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاختيارية- الأعمال الأدبية- بل بنية مجردة هي الأدب، فإن الشعرية ستجد في كل علم من هذه العلوم[*] " عنوانا كبيرا، مادامت اللغة جزءا من موضوعها، وستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها علماً ... وأن جماع ذلك سيكون حقل البلاغة في معناه الأوسع كعلم عام للخطابات" [4]، و من خلال هذا الموقع تسهم الشعرية في المشروع الدلائلي العام.

وإذا كان البحث في قوانين الأعمال الأدبية منذ أرسطو إلى زماننا قد أُجْمِل في مصطلح الشعرية، فإن هذا الحقل المعرفي في الدراسات الحديثة تجاوز إطار نظرية الأدب، واتسع ليشمل" فنونا إبداعية أخري منها الفن التشكيلي، والفن

---

[1] - *حسن البنا عز الدين: الشعرية و الثقافة. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1. 2003. ص 32.*

[2] - *عز الدين مناصرة: علم الشعريات. ص 497.*

[3] - *تودوروف: الشعرية. ص 23.*

[*] - *وهي العلوم الإنسانية التي تتخذ من العمل الأدبي موضوعا لها.*

[4] - *عز الدين مناصرة: علم الشعريات. ص 498.*

السينمائي، كما اتسع لمدى أكثر فأكثر ليصل إلى البحث في شعرية الأشياء الواقعية، كما عالجها غاستون باشلار في جماليات المكان، وشعرية التصورات الذهنية، كما عالجها كمال أبو ديب في نظرية الفجوة/مسافة التوتر" [1]، فالشعرية تجاوزت الأدب و ما من شأنه استعمال اللغة في التعبير، وأصبحت تعبيراً عن الجمالية باعتبارها معياراً لا يخضع لضوابط.

---

[1] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية. ص 05.

ثانيا : المشــهد ، رؤية شمولية.

لعلنـا نجانـب الصـواب إن قلنـا بـأن العلـوم و الفنـون جميعهـا تعـود إلى مصـدر واحد ، وهو الخيال الذي يمثل النشاط الـذهني للإنسـان، فهـو يمـدها بالقـدرة علـى الحركـة ، ثـم تعـود حصيلتها عليـه لتقويـه و تغنيـه ، ولا وجـود لجـدران كتيمـة ولا حدود فاصلة بين فـــن وآخر ، فكلها نابعة مـــن العقل، و جلها تعمل على توسيع النظرة العقلية [1].

و تكـاد تكـون العلاقة بين الفنون أمـر بـدهـي لا يشـك فيـه أحـد ، ويكفـي أن ننظر في بعض الكلمات الشائعة في النقد الأدبـي ، لنـدرك هـذه العلاقـة الحقيقيـة و الغامضة في الآن نفسه ، كإيقاع البناء ، المشهد الشعري ، معمارية الروايـة ، تصـوير الكلمـة و موسـيقاها ، تجسـيم الموقـف و الفكـر ، لـون النغمـة والشخصـية... [2]، فــالفنون بأشــكالها المختلفــة تصــور الحيــاة وتشــترك في خاصــية أساســية هــي المحاكـاة ، "ومن ثم يمكـن القول بأن هناك ما يمكـن أن نسميه وحدة الفنون " [3]

وقصـة التـأثير المتبـادل بـين الفنـون الجميلـة بوجـه عـام قصـة طويلـة في تـاريخ الأدب و الفن ، فكثيرا ما يستلهم الشاعر " اللوحة و الصورة و التمثال ... ، و يسـجل إلهامه في قصيدة ، كما يستوحي الرسام والمصور والخطاط ... ، قصـيدة شـاعر مـن الشعراء ، فرسم وصـور وخطـط وجسّـم مـا كـان قـد تخيلـه صـوره بالكلمـة والـوزن والإيقاع" [4].

وفكـرة إدراك وجود علاقة بين الشعر و الفنون البصرية أمر قديم في الفكـر الإنسـاني بعامـة [5] ، وهــي مـن المنجـزات الأرسـطية ؛ إذ تُعـد إشـارة أرسـطو إلى أنـواع

---

[1] - *ميخائيل عيد : أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1998. ص 47.*

[2] - *عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة- الشعر و التصوير عبر العصور. المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب. الكويت. ع 191. نوفمبر 1987. ص 08.*

[3] - *رجاء عيد : القول الشعري- منظورات معاصرة. منشأة المعارف. الإسكندرية. د ت. ص 21.*

[4] - *عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة . ص 05.*

[5] - *نبيل رشاد نوفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي و الفن الإسلامي. منشأة المعارف. الإسكندرية. 1993. ص 11.*

المحاكاة في الشعر والرسم أقدم صياغة لهذه العلاقة في قوله: " الشعراء إما يحاكون من هم أفضل منا ، أو أسوء منا ، أو مساوون لنا ، شأنهم في ذلك شأن الرسامين" [1] ، وبما أن الفنيين ينطلقان من فكرة محاكاة الأشياء في شكلها الأمثل، فينبغي " أن يستخدما مبدأ واحد بعينه للتكوين أو البناء، وهو الحكاية أو العقدة في المأساة(التراجيديا)، والتصميم أو التخطيط في الرسم " [2]. وبذلك فهو من جهة يعقد تقابلان بين "الحبكة" في القصيدة و"التصميم" في الرسم، ومن جهة أخرى يعقد تماثلا بين التصوير في الشعر، والألوان في الرسم [3].

إن فعل المحاكاة الذي يقوم به الشاعر و الرسام - سواء أكان لمعنوي مجرد، أم لمادي محسوس- هو فعل مخاطبة للإحساسات و المخيلة لتشكيل صورة، فالشعر يتشكل باللغة التي تدرك بالسمع، بينما الرسم يتشكل بالخط و اللون المدرك بالعين، ومهما كانت نقاط الاختلاف بين الشعر و الرسم فغايتهما واحدة، و هي تمثيل حسي لفكرة مجردة بوسيط مختلف لصنع صورة، " فالشعر يعتمد على اللغة بوصفها علامات دالة في تتابع زمني لتصنع مدركا حسيا له طابع مكاني، أما الفنون التشكيلية فتعتمد على معطى بصري، الذي يؤدي مباشرة إلى تكوين المدرك الحسي ذي الطابع المكاني" [4].

فالربط بين تخييلات الشاعر وهو يؤلف بين كلمات قصائده مؤثرا على السمع والوجدان، والرسام الذي يؤلف في تصاويره بين المساحات وألوانها، يؤدي إلى الإقرار بأنهما يجسمان معني عن طريق المشاهد التي يتم تكوينها، فالرسام " يرسم على اللوحة ليتلقها المشاهد تلقيا بصريا مباشرا، وذاك عن طريق لغته، التي تثير في ذهن المتلقي صورا يراها بعين العقل" [5]، " وحين يقف المتلقي أمام الكلمات

---

[1] - المرجع نفسه. ص 11.

[2] - المرجع نفسه. ص 12.

[3] - المرجع نفسه. ص 12.

[4] - المرجع نفسه . ص 39.

[5] - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي. بيروت و الدار البيضاء. ط3. 1992. ص 284.

في القصيدة والألوان وتشكيلات الخطوط في اللوحة"[1]، يتصور هذا التيار المعنوي عن طريق قلبه و عقله، كما لو أنه يرى شريطا تصويريا سينمائيا[2]، ومن ثمة فلا فرق بين المشاهد المتكونة لدى المتلقي عبارات شعرية، وأخرى تكونها لديه خطوط و ألوان[3]؛ لأن كلاهما يقدم مادته إلى الذهن مشاهد، أو أن مادته تثير مشاهدا في الذهن.

وإذا كان مصطلح المشهد يحيل - ابتداء- على الفلكلور بصفة عامة، والفن المسرحي بصفة خاصة[4]، إلا أنه كغيره من المصطلحات التي تشترك فيه فنون تصويرية مختلفة كالشعر و الرسم والسينما ... .

وإذا كان التلقي المشهدي في الدراسات العربية القديمة ينم عن محدودية، فمرد هذا الانحصار غياب المسرح كفن في حضارتنا القديمة من جهة، واستقلال البيت الشعري في الدرس البلاغي القديم من جهة أخرى، مما جعل الأقدمين يقتصرون في تلقيهم المشهدي للصورة على قوالب بلاغية[5].

أما في الدراسات العربية الحديثة فنجد شيئا من التلقي المشهدي لدى فايز الداية من خلال كتابه - جماليات الأسلوب- حيث حاول تتبع الظاهرة المشهدية من خلال عقده مقارنة بين العمل الشعري و الفن التشكيلي، ممثلا لذلك بقصيدة للمتنبي يذكر فيها معركة بين سيف الدولة و قوات الروم، وبعيدا عن تفاصيلها يقول بأن هذه المشاهد التي رسمها المتنبي في عمله الشعري الواحد " لا تفيها

[1] - *ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون و دلالاته في الشعر- الشعر الأردني أنموذجا. دار الحامد للنشر و التوزيع. عمان. 2007. ص 227.*

[2] - *محمود على مكي: الصورة الأدبية في القران الكريم. الشركة المصرية العلمية للنشر- لونجمان. ط1. 1995. ص 10.*

[3] - *نبيل رشاد نوفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي و الفن الإسلامي. ص 39.*

[4] - *حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي. دار الغرب للنشر و التوزيع. 2003. ص 07.*

[5] - *بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 23.*

اللوحات المتجاورة؛ لأنها لا تغادر اللحظة الساكنة في كل واحة منها- وإن أوحت بالحركة- ؛ بينما نجدها متواصلة حية في أبيات المتنبي" [1].

ويرى أن الشاعر(المتنبي) أكثر حرية في رسمه لمشاهد متتالية و متنامية و متنقلة في المكان الذي تدور فيه، وفي أمكنة أخرى تظهر في القصيدة، وهي في ذلك تتجاوز الرسم لاستحواذها على وسيطين منفتحين في اللغة هما: وسيط المكان، ووسيط الزمان، في مقابل الرسم الذي يتوسل اللون وتقاطع الأشكال و الخطوط دون امتداد زماني و بانحصار في المكان.

ويتجاوز الباحث الحديث عن التلقي المشهدي في فن الرسم والشعر، إلى السينما، مقرا بالتقدم الكبير الذي حققته الصورة السينمائية باعتبار أنها" تقدم العالم المحسوس بصرياً و سمعياً، فالأشكال و الناس يتحركون أمامنا و الألوان و الحجوم تجعل هذا كلّه في متناولنا، بعد أن كنا نلاحظ في الرسوم المصورة ثباتاً زمانياً و قيوداً مكانية نجد أن السينما تتنقل بين الأماكن و تجتاز الفواصل أياماً وشهوراً في إطار الفلم" [2]، فالسينما تعنى بالأدوار القادرة على إعادة إنتاج الواقع المتحرك و المسموع و الملون [3]، و تضيف إلى نقلها لهذه الصور الحسية " القدرة على تبديل المشاهد العريضة الشمولية – البانورامية– كمشاهد جزئية تفصيلية للوجوه أو لأجزاء هنا وهناك، ومزج عناصر متباعدة في صورة واحدة- مشهد" [4].

ويكون بالتالي المشهد في السينما مقابلا للقصيدة بالنسبة للشاعر و اللوحة بالنسبة للرسام.

فالمشهد في حقيقته جماع لأكثر من صورة، وهو حركة في مقابل الثبات، وإن كانت الصورة تفتح الباب واسعا أمام المشهد؛ ليجمع أخواتها و يمنحها حرية و

[1] - فايز الداية: جماليات الأسلوب- الصورة الفنية في الأدب العربي. دار الفكر المعاصر. بيروت- لبنان. ط2. 1996. ص 57.

[2] - المرجع نفسه. ص 63.

[3] - قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة. دار الغرب للنشر و التوزيع. وهران. 2005. ص 253.

[4] - فايز الداية: جماليات الأسلوب. ص 63.

حركة و تجسيم ثم بناء و رؤية و تمثيل [1]، فالمشهد "يرفع إلى العين مقطعا من الدفق الحياتي، محدودا في إحداثيات الزمان و المكان، وله من الاستقلالية النسبية ما يجعله مستقلا عن الحركة المستمرة التي تكتنفه" [2].

وهو كما تعرفه المعاجم المسرحية مقترن " بكل ما يقدم للنظر أو المشاهدة (وبنحو عام) هو المقولة الشاملة التي تتضمن كل الكائنات التي نرى العالم من خلالها" [3]، و لهذا أخذ نعته من المشاهدة و المشاهد، وفي المعجم نجد " الشهادة: خبر قاطع، .... وشهده، كسمعه، شهودا: حضرَهُ، فهو شاهد، ج: شهود، وشهَّد. ... وشاهده: عاينه...، والمَشهَد والمشهَدة والمَشهُدَة: محضر الناس" [4].

فالمشهد يتحدد من خلال الإخبار و الإعلام و المعاينة، وإن كانت المعاينة تقتضي الحضور، إلا أننا نجد أن الـمُشاهد أو الحاضر في نقله للخبر للمتلقي الغائب عن الحدث يعاينه عن طريق ذلك النقل بالتخييل.

ولتحقيق هذا المنجز القولي يشترط توفر باث (مرسل)، و متلقي (مرسل إليه) ورسالة، فناقل الخبر يترجم ما في ذهنه من صور و معاني إلى لغة، و المتلقي يحول تلك الرسالة اللغوية إلى صور ومعانٍ، و العملية التواصلية القائمة بين الباث و المتلقي لا تقوم إلا بوجود سنن بينهما، وبالسنن تتحول الصور و المعاني إلى لغة.

وعملية التأليف بين المعاني و إعادة تشكيلها تم البحث فيها عند الفلاسفة المسلمين، ضمن غطاء مفاهيم متعددة كالمحاكاة والتخيل و التخييل، وإن كانت - هذه المباحث- تدين لنظرية المحاكاة الأرسطية، إلا أنها تبرز مدى الإسهام العربي في التنظير لإنتاجهم، و تبرز من جهة أخري انفتاحهم على الثقافات الأخرى.

---

[1] - بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 23.

[2] - حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي. ص 07.

[3] - بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 40.

[4] - ابن منظور: لسان العرب. دار صادر. بيروت. ط1. 1997. المجلد 3. ص 485- 486.

وإذا كان أفلاطون ألمح بازدراء إلى نظرية المحاكاة، فإن أرسطو اعتمدها كأساس لفلسفته، ومن خلالها حدد الفن بأنه محاكاة، جاعلا الفنون الجميلة أنواعاً من المحاكاة، إلا أنها تفرق على ثلاثة أنحاء، إما باختلاف الوسيلة، أو باختلاف الموضوع، أو باختلاف طريقة المحاكاة نفسها [1]، من ثم فالمشابهة لا تلغي المفارقة، فبين الوحدة والتنوع تتمايز الخصوصية والتفرد [2]، إذ إن نقاط الافتراق تمثل الأداة النوعية لكل تعبير فني، فأداة الرسم هي اللون، وأداة النحت هي الحجر، وأداة الموسيقى هي اللحن، وأداة الشعر هي اللغة...

وتعد المحاكاة عند أرسطو محور دراسة الفنون بصفة عامة والأدب بصفة خاصة، وهي في مفهومها الواسع إعادة إنتاج الواقع ومحاولة تشكيله من جديد، إما بالاعتماد على عناصر و معطيات واقعية، أو بالاعتماد على خيال مبدع [3].

وباستثمار العرب للمنجز الأرسطي في نظرية المحاكاة، أبدعوا مصطلحًا جديدًا لا يقل أهمية عن تفسير العملية الإبداعية عن المحاكاة والتخيل، وهو مصطلح التخييل " فإذا كانت فكرة المحاكاة من أطراف ما وصل النقد العربي بالنقل المحرف، فإن فكرة التخييل في الحق بنت العقل العربي الإسلامي " [4]، وهذه العناصر مجتمعة- المحاكاة، التخيل، التخييل- تبرز جوهر الشعر وخاصيته النوعية، فالمحاكاة تنظر إلى الشعر من زاوية الواقع، و التخيل من زاوية المبدع، و التخييل من زاوية المتلقي [5].

---

[1] - *علي أبو ملحم: في الجماليات نحو رؤية جديدة لفلسفة الفن. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. لبنان. ط1. 1990. ص 22 وما بعدها.*

[2] - *رجاء عيد: القول الشعري. ص 21.*

[3] - *حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية- الحضور و الغياب. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2001. ص 195- 162.*

[4] - *مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب. دار الطليعة. بيروت. 1981. ص 114.*

[5] - *حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية. ص 160.*

و الحديث عن نظرية المحاكاة و التخييل في الأدب والشعر بوجه الخصوص تستوقفنا عند حازم القرطاجني لانجازه العظيم في هذه القضية؛ إذ باستيعابه للجهود السابقة عليه استطاع إعادة صياغة نظرية متكاملة.

ويرى حازم أن أساس الشعر التخييل، و التخييل عنده هو " أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانييه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها و تصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض" [1]، ويصبح التخييل الشعري قرين إثارة الصور في مخيلة المتلقي، وتمر العملية التخييلية عنده بمراحل ثلاثة:"

- إدراك الشيء المحاكي أو الصورة في العيان.
- تشكيل هذا الشيء في الذهن، أي أن تكون له صورة.
- توصيل الشيء المحاكي إلى المتلقي شفاهة أو كتابة، وهو ما تقوم به الهيأة أو الصورة المحاكية المتشكلة بواسطة الألفاظ " [2].

فإذا كانت المرحلة الأولى تمثل بداية تكون الفكرة/الصورة، فإن المرحلة الثانية تمثل ميلادها وظهورها، أما المرحلة الأخيرة فتمثل تلقي هذه الصورة ، وإذا قيل إن الشاعر يفكر بالصور فـ " أفضل الوصف الشعري ما قلب السمع بصرا، وجعل المتلقي يتمثل مشهدا منظورا كأنه يراه و يعاينه" [3].

فالشعر يتجاوز نقل الخبر إلى نقل انفعالات بواسطة اللغة، فهو لا يمتاز بما هو شعر لا بكونه قولا مخيلا يعمل على رسم صور لأشياء حية في ذهن المتلقي، " فإذ بالمعنى الذهني هيئة أو حركة، و إذ بالحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذ

[1] - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص 298.

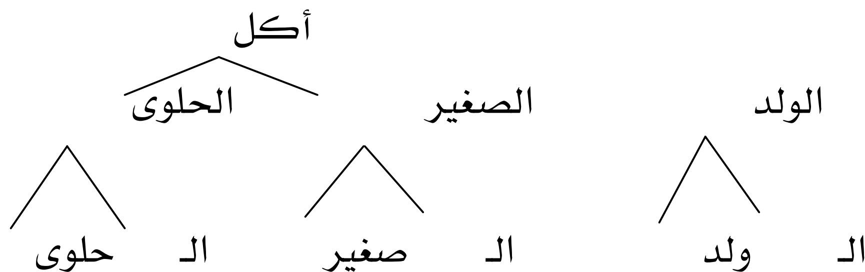
[2] - طراد الكبيسي: في الشعرية العربية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2004. ص 85.

[3] - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب . ص 307.

النموذج الإنساني حي شاخص، وإذ بالطبيعة البشرية مجسمة مرئية " [1]، ويتحول القراء أو المستمعون " إلى شهود، وقد انتقلوا إلى مسرح الأحداث نقلا " [2].

إننا" حين ننقل الخبر إلى الغير لا ننقل له في حقيقة الأمر 'لغة'، وإنما ننقل إليه مشهدا " [3]، فاللغة انطلاقا من هذا المبدأ في كل أحوالها التعبيرية ما هي إلا نقل لمشاهد، سواء أكانت مادية حاضرة أمام العين، أم معنوية تتولاها البصيرة بالتمعن، فالمستمع لا يتوقف عند تلقي اللغة "باعتبارها أصواتا و ألفاظا وتراكيبا، وإنما تتلاشى هذه الحدود في خلده؛ لتكشف عن مشكلات المشهد المنقول" [4].

وبحكم طبيعة اللغة التصويرية فوجود ملفوظ لغوي يقتضي بالضرورة وجود مشهد، " وقد انطلق جوزيف كوريتس في تحديده للملفوظ الأولى ... من اقتراحات لوسيان تنيير ... حول بنية الجملة البسيطة الذي لاحظ أن الفعل يحتل موقعا مركزيا في الجملة الفعلية ويعمل فيها على نحو ما يظهر ذلك في الشبكة الآتية:



... يتضح أن نوات الجملة الفعلية البسيطة هي الفعل ... بوصفه علاقة بين العوامل " [5]، فأساس المشهد بحسب اقتراحات تنيير وجود الفعل و اقترانه بالملفوظ " فإذا قلنا (أكل الولد الحلوى)، فإن تلقيه سيتم بتصور الفعل و فاعله و مفعوله لتتم عملية التخيل، وإذا أعطينا الولد صفة العَلَمية، وسميناه فسيحضر في الذهن بصورته و هيئته، وكذلك إذا نعتنا الحلوى ... ويبقى الفعل رابطا بين هذا وذاك

[1] - محمود علي مكي: الصورة الأدبية في القران الكريم. ص 05.

[2] - المرجع نفسه. ص 06.

[3] - حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي. ص 09.

[4] - المرجع نفسه. 09.

[5] - رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية. دار القصبة للنشر. الجزائر. 2000. ص 17.

بحسب الموقف و الغرض، ... فالمشهد يبنى على الفعل الذي لا وجود للمشهد إلا به، حتى وإن كان هذا الفعل فعل سكون" [1].

و إذا كان الفعل و حركيته أساس تشكل المشهد و انبثاقه إلى الوجود، فإنه- الفعل- بدخوله دائرة الاصطلاح يكتسب مفهوما أشمل من كونه مجرد تعبير عن حدث مقترن بزمن إلى الاقتران بالدراما، والدراما تعني الفعل باليونانية، وهو" - في أبسط معانيه- مجموع الأفعال و الحركات التي يقوم بها الممثلون، ... ومحصلة تطور أحداث حكاية المسرحية، ... داخل الخشبة و خارجها" [2]، فالدرما تبعث دينامية و حركة من بداية المسرحية إلى نهايتها " فإن تكلمت فأنت تفعل، و إن تذكرت فأنت تفعل، وإن بلغت عن أمر، أو رأى، أو موقف فأنت تفعل" [3].

وإذ كانت الدراما في معناها الواسع هي التعبير عن الصراع، " فكل فعل يقع فوق المنصة يدفع المسرحية ويقربها من غايتها، وهي احتدام الصراع ثم تصفيته... و الصراع في المسرح كما هو في الحياة لا بد أن يكون صراعا بين نقيضين" [4].

فالدراما/الفعل في العمل المسرحي هو العنصر الأساسي الذي يضفي السمة المشهدية على العمل، " فهو في صيرورته يصوغ التسلسل المنطقي و الزمني لمختلف المواقف التي تتشكل من وضع مستقر، إلى خرق لهذا الوضع، عبر تطور الحكاية من بداية إلى نهاية، كذلك فإن دينامية الفعل الدرامي تتجلى في تغيير إستراتيجية المواقع عند القوى الفاعلة، أو في الانتقال من نموذج قوى فاعلة إلى نموذج آخر" [5]، وإذا كان السرد كتقنية من تقنيات الحكي يجسد لنا مشاهد،

---

[1] - بشير عروس: *شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي*. ص 39- 40.

[2] - فرحان بلبل: *النص المسرحي الكلمة والفعل*. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2003. ص 112.

[3] - المرجع نفسه. ص 112.

[4] - حورية محمد حمو: *تأصيل المسرح العربي بين تنظير و تطبيق في سوريا ومصر*. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1999. ص165.

[5] - بشير عروس: *شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي*. ص 42.

فعلينا دراسة دينامية الفعل الذي تجسده النماذج العاملية لنتمثل المشهد من خلالها لغويا ، عاكسين بذلك مقولة تنيير القائلة بتمثل الجملة مشهديا [1]، ويكون لنا في ما أتت به السيميائية السردية من كشوف كبير الفضل علينا في إضاءة قـــــــراءة/ المغــــامرة للمدونة المختارة.

[1] - المرجع نفسه. ص 42.

ثالثا: التجربة الصوفية، وتمفصلات فعل الحكي.

تنطوي كلمة تصوف على عالم فريد من الرؤى النورانية الشفافة، كما تشير إلى نمط من الفكر والسلوك المتميز بخصوصيته الشديدة عن باقي الأنشطة الأخرى، وإذا كانت الحياة الصوفية تعكس أعمق وجهات النظر تجاه الوجود الدنيوي، فإنها تمثل أيضا أعلى مظاهر التقوى الدينية، المنبعثة من صدق العلاقة الرابطة بين الإنسان وخالقه.

ولعلنا نجانب الصواب إذا ذهبنا إلى أن التصوف هو الجانب الجواني لحضارة هذه الأمة؛ لأنه رغم تعدد الاتجاهات والمذاهب التي تعاقبت عبر التاريخ الممتد لقرون الإسلام، بقي الضمير النابض المشيع للصدق في وجدان الأمة، ومن خلال منهجه ومبادئه استطاع المتصوفة وضع قواعد المعاملة بين الإنسان وخالقه، وبين الإنسان والإنسان، انطلاقا من الأخلاق الحقيقية واليقين الراسخ النابع من باطن القيم، من منطلق أن الباطن هو ما يتشكل به الظاهر تشكيلا صحيحا [1].

إن الإنسان بطبعه نزاع إلى المعرفة ميال لتفسير ما يقع تحت حسه من ظواهر رغبة منه في الوصول لعلل الأشياء، لكن ما حصله من علوم ومعارف عقلية لم توصله إلى كنه علة الوجود وبقي في حيرته هذه، وكان كلما أحس بضيق الحلقة التي ضربتها الحيرة من حوله فزع إلى العلم والمعرفة، إلا أنه لم يجد الفرجة، ولما لجأ إلى التصوف أحس بانفراج الحلقة، فما من خطى تحث لبلوغ الحقائق إلا وكان التصوف غايتها ومنتهاها ولذلك عُدّ "التصوف مرحلة من مراحل التفكير، أو إحساس في طبيعته صعوبة القابلية للتعريف، إنه يبدو على صلة بمحاولة العقل الإنساني أن يفهم حقائق الأشياء، وأن يتمتع بالوصول إلى الله" [2].

والتجربة الصوفية تعبر عن تحرك الإنسان بين قطبي الأرض والسماء، المادة والروح، البشرية والله، التراب والنور، الملأ الأدنى والملأ الأعلى، عروجه من فلك

---

[1] - يوسف محمد طه زيدان: *الطريق الصوفي و فروع القادرية بمصر*. دار الجيل. بيروت. ط1. 1991. ص 9.

[2] _ عبد الحكيم حسان: *التصوف في الشعر العربي*. مكتبة الآداب. القاهرة. ط2. 2003. ص 19.

إلى فلك ثم العودة إلى الإنسانية، هذه الثنائيات هي جوهر التجربة الصوفية، التي أدركت العالم بتجاوز الذات وأدركت الذات بتجاوز العالم، رابطة ذلك كله بمثل أعلى فوق المثل، ونور لا ينطفئ شعاعه.

وغير متجاوزين لحقيقتها نقول إنها تعبير عن مسار رمزي لسفر روحي، يتطهر فيه الصوفي من مادة الأرض، ويصعد في سماء النفس والكون للوصول إلى بارئه، وتتحقق هذه الغاية إذا انتهج الصوفي لطريق روحي "يرتكز على إماتة الرغبات وكسر شرهِ النفس وألوان من الرياضات رسمها الصوفية ونظموها وسموها طريقا، وفي قمة هذا الطريق يجد الصوفي بغيته، فيطلع على ما لا يمكن أن يطلع عليه غيره" [1].

إلا أن مشاهد الجمال والجلال التي اطلع عليها في عالمه الروحي يعجز التعبير عنها لانتفاء الحصر والتقيد، لأنها قيم روحية، لذلك يلجأ إلى عالم الحس يستعير منه ما يكفل له نقلها "وهيهات أن يستطيع نقل هذه الصور الروحانية إلى أذهان الآخرين" [2]، بقدر ما يستطيع - في مقابل ذلك - أن يصف رحلته إلى هذا العالم بمشاهده وصوره، الأمر الذي يجعل من نصوصهم خطابات "جديرة بحمل هوية فنية بوصفها فنا تعبيريا مستقلا قوامه السرد المباشر، الذي يكون أداة تشويق وإثارة في عرض الحدث واقعيا كان أم خياليا" [3].

ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن الخطاب الصوفي فعالية خطابية تمتلك آليات وشروطا توفر له النصية، ولئن كان في ترتيبه لوسائله اللغوية نزوع نحو التفرد والتميز فهو في حقيقة الأمر انعكاس للفعل الوجداني المجسد للتجربة الصوفية بأبعادها الروحية والنفسية [4].

---

[1] - *المرجع السابق. ص 20.*

[2] - *المرجع نفسه. ص 20.*

[3] - *ناهضة ستار: بنية السرد في القص الصوفي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2003. ص 50.*

[4] - *آمنة بلّعلى: الحركيّة التواصليّة في الخطاب الصّوفي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2001. ص 19.*

وقد توسع الصوفية في أشكال التعبير التي سمحت بها اللغة، والتي بفضلها يعاد إنتاج أو تمثيل أو نمذجة الواقع والحدث أيا كان مصدره، وبذلك شكلوا نسقا مختلف المكونات والظواهر النصية، من شعر وقصص وأدعية وأخبار، تنظمها مجموعة من القوانين التي تحكم العلاقات والتفاعلات فيما بينها لبلوغ هدف معين، ألا وهو التعبير عن تجربتهم الاتصالية بالله، وهي تجربة عاطفية معرفية، كما أنها تجربة في الكتابة والإبداع [1].

ولعل مشروع الصوفي في هذا النوع من الخطابات أنه هو الفاعل داخل المجرى الحكائي، مجسدا بذلك لإستراتيجية في المسار الحركي للنص، كما في الواقع الذي يعيشه أو يتخيله [2].

إن التجربة الصوفية تجربة منغلقة على ذاتها لخصوصية منطلقها، وعندما يراد لها أن تتجلى في الكلام أو السرد يجد القارئ نفسه أمام نصوص سردية متجددة بتجدد التجربة ذاتها، والصوفي لا يقول كلامه إلا بعد أن يتماهى بموضوع عرفانه، حتى يكون هو عين معرفته وصفا وحكما، مما يجعل من تكلمه تكلم بحكم الذوق ولسانه، ولذلك عدت النصوص الصوفية- من هذه الوجهة- نصوصا شديدة الخصب والثراء [3].

وهي الخصوصية التي منحتها آليات سردية خاصة بها، جعلتها منفردة ومنعزلة عن السائد والمتداول وحتى المتوقع، وهي السرود الأكثر اغترابا والأشد انغلاقا [4]، وهذا ما جعلهم يفضلون لو كان لخطاباتهم وظيفة تأثيرية، تقوم على

[1] - المرجع نفسه. ص. 20. وما بعدها.

[2] - المرجع نفسه. ص 168.

[3] - أمين يوسف عود: القعود في ثقب الإبرة- مدخل لدراسة سرد التلقي عند النفري. منشورات جامعة اليرموك. المجلد23. العدد 02. 2005. ص 283.

[4] - المرجع السابق. ص 282.

إثارة العواطف و الانفعالات لما في ذلك من إخضاع المتجاوبين إليها لسلطة الحكي ومتعته [1].

وحيثما وجد الحكي دلّ ذلك على وجود حاكٍ، والمقصود بالحكي الإِخبار [2]، وحيثما وجد راو يحكي حكاية، وأمامه مستمع حقيقي أو مفترض، وفي نية الراوي التأثير على المتلقي وجد خطاب سردي [3].

إن متلقي النصوص الصوفية يجدها في سردها تختلف عما عهد في الرواية والقصة من سرد متعارف عليه؛ لأن السرد الصوفي في حقيقته يخبر عن "حكاية الصوفي الكبرى، وما يتركه السارد وراءه من كلام إنما هو إشارات ورموز تختزل الحكاية أو جزء منها" [4]، مما يجعل السرد الصوفي ومكوناته تصطبغ بهذه الميزة من اختزال وكثافة وترميز؛ لأنه سرد يعبر عما منَّ اللّه للعارف من معرفة من عنده، وميزته بعده العجائبي الخارق لقانون الطبيعة.

ومجرد وجود أحداث فوق الطبيعية في التجربة الصوفية هو إقرار بوجود السرد "فكل نص تدخل فيه يكون قابلا للسرد؛ لأن الحادث – فوق الطبيعي– يعدل توازنا سابقا حسب تعريف المحكي نفسه" [5].

وهذه المعرفة التي يمتلكها الصوفي تدخل في حكم الرؤيا، وهي التي تدفع المتصوف/ الرأي " إلى أن يتحول إلى راوٍ يتكفل بقصّ ما رآه على الآخرين، ومن هنا تتحول هذه الرؤيا إلى نص يحكى يعمد فيه الراوي إلى سرد ما رآه" [6] إلى مروى

---

[1] - آمنة بلّعلى: الحركيّة التواصليّة في الخطاب الصّوفي. ص 168.
[2] - إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي. دار الأفاق. الجزائر. 1999. ص 22.
[3] - عبد الرحيم الكردي: الراوي و النص القصصي. دار النشر للجامعات. القاهرة. ط2. 1996. ص 59.
[4] - أمين يوسف عود: القعود في ثقب الإبرة. ص 284.
[5] - سعيد الوكيل: تحليل النص السردي- معارج ابن عربي نموذجاً. الهيئة المصرية العامّة للكتاب. ط1. 1998. ص 13.
[6] - آمنة بلّعلى: الحركيّة التواصليّة في الخطاب الصّوفي. ص 176.

لـه، سـواء أكـان حاضـرا أم مفترضـا؛ "إذ لا وجـود لحكـي دون متلـق لـه وضـعه الخاص في سياق مكونات البنية السردية لأي خطاب حكائي" [1].

وكتأصيل لنشـأة النـوع السـردي عنـد الصـوفية نجـد عـدة تجـارب أسـهمت بميلـها الحكـائي في إشـاعة الجـو القصصـي كتجربـة البسـطامي و النفـري، فالبسطامي مثلاً استطاع من خلال "نص الرؤيا " أن يعكس رحلة الصوفي ومعراجه نحـو الحقيقـة المطلقـة، بحكـم أن "الصـوفي العـارف قـادر بحكـم حقيقتـه علـى الوصـول إلى المعرفـة الحقّـة الباطنـة المسـتترة وراء حجـب الوجـود" [2]، ولـئن كـان في سرده لحكاية اتصاله بالمطلق ارتبـاط بـالجو الخـوارقي، إلا أنـه أبـرز مـن خـــــلال مشاهد رحلته "صورة الإنسان الكامل باعتباره تجليا رائعــــا لنفــــخة الروح" [3].

و إذا كـان النفري يتباين عـن البسـطامي في كونـه يحكـي وقفتـه بـين اللّه و مخاطبتـه لـه، إلا أن متلقيهـا " لا يتفاعـل معهـا إلا ومشـروع الرحلـة في ذهنـه، لأنـه المشروع المستعمل" [4] في الوصول لحال القـرب، وعـن طريـق الاسـتذكار يحكـي لنـا النفري ما جرى بينه وبين الحق من حوار.

ولئن كـان هـدف الصوفية من هذا الحكـي هو سـرد حـالات الوجـد والتمـاهي الروحي، لا صياغة قصص وروايات.

ويبدو جليا للمتأمل في تجربـة التلمسـاني* الصـوفية- المعبر عنهـا شـعريا- أنهـا لا تخـرج عـن المنظومـة العرفانيـة المشـار إليهـا آنفـا، فقـد أصـبح القـول الشـعري

1- المرجع نفسه. ص 175.

2- المرجع نفسه. ص 184.

3- المرجع نفسه . ص 190.

4- المرجع نفسه. ص 191.

*- هو أبو الربيع عفيف الدين سليمان بن علي بن عبد اللّه بن علي بن ياسين العابدي، المعروف بعفيف الدين التلمساني =

= الملقب بعفيف الدين، والمعروف عند القدماء بالعفيف التلمساني، ولد بتلمسان سنة (610 هـ/1213 م) ثم انتقل إلى القاهرة، حيث أنجب ابنه محمد شمس الدين الشاعر المعروف بالشاب الظريف، واستمر العفيف في تنقلاته وخلواته الصوفية عبر العديد من أقاليم المشرق إلى أن استقر به المقام في دمشق، وفيها شغل منصب مستوفي الخزينة بها إلى أن توفي سنة (690 هـ/1291 م)، تاركا ديوانا

عنده "يروي قصته، تطول أحداثها ويتعاقب عليها الواقعي والعجائبي، في صنيع متميز تغيب بينهما الحدود والفواصل، فيقبل العقل والذوق هذا وذاك، وربما يستريح لذلك المزيج ويستمرئه، مادام مثار لذة تجعل الاحتمال قائما في كل خطوات السرد" [1].

وإذا كان الشعر لا يخلو من سرد - وهذا الأخير يقتضي وجود حكاية- فإنه من البدهي أن نعامل الشعر/ القصيدة كقصة " لأن كل قصيدة مهما بلغت من الغنائية فهي بشكل من الأشكال تحكي قصة، إن دراسة نسق واقتصاد الحكاية يبين لنا أن القصيدة هي حكاية تعرض بشكل محدد ومنظم الإيقاعات" [2]، ويكون السرد فيها أداة تشويق وإثارة في عرض الحدث بنوعيه الواقعي أم الخيالي "والقصة في مفهومها الواسع لا تعني ربطة حبكة ما بإحكام متقن، ... ولكنها تعني بكل بساطة تحطيم عنصر التوقع وسرد حدث معين" [3].

وهذه الدعوة في الواقع " لا تضطرنا إلى إلغاء مقولة الأجناس الأدبية، بقدر ما هي ... تأكيد لحدود الأشكال التعبيرية، وتفرد كل واحد منها بخصوصية معينة" [4].

إن الحكاية التي ينهض التلمساني بسرد أحداثها هي تجربة ذاته الصوفية التي جاءت عبارة عن قصة مكتملة الجوانب، فقص مراحلها ومعاناته فيها كما عاشها، "بدأ مريدا، وتدرج في مقامات الإرادة وأحوالها، يمحو الحظوظ ويثبت

شعريا إلى جانب مصنفات في علوم مختلفة. ينظر: الربيعي بن سلامة وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري. كلية الآداب واللغات. جامعة منتوري. قسنطينة. ج1. 2002. ص 173.

[1] - *حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2001. ص 51.*

[2] - *حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية. ص 64.*

[3] - *المرجع نفسه. ص 66.*

[4] - *المرجع نفسه. ص 64.*

الحقوق، ثم وصل إلى المحبة إلى أعلى مقاماتها، فعرف ووحد بعين الجمع، ثم صحا وعاد إلى الخلق فعدد وفرق، وقام بالحق في الخلق" [1].

وبذلك تبدو ذات التلمساني في تجربتها بطلا أسطوريا تخترق الموانع والحجب لتعرج من المقيد إلى المطلق - مثلما عرج النبي عليه السلام - [2]، وهي" التجربة التي صورها في قصائد الديوان مجتمعةً، وقصّ مراحلها ومعاناته فيها كما عاشها، فجاءت بذلك قصائده موزعة وفق تجربته، بعضها يجسد مرحلة الغياب ومعاناته، وبعضها يجسد مرحلة الحضور ومعرفته" [3].

أما المشاهد التي نتمثلها في تلقينا لهذه القصة بمراحلها فلا تكاد تكون مشاهد تجسد بعد الغياب ومعاناته، وأخرى تجسد بعد الحضور وسعادته وتتوسطهما مشاهد تعبر عن سبل خلاصه.

والشعر الصوفي كما تحدده التجربة الصوفية، إما أنه يعبر عن حالة الغياب، أو عن حالة الحضور، أو هو تعبير عن تعاقبهما معا، سواء أكان ذلك في قصيدة واحدة، أو في ديوان كامل، وهدفنا من هذا التحديد محاولة مقاربة الخطاب الشعري عند عفيف الدين التلمساني من منظور رؤيته الصوفية.

---

[1] - مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 202. ص 170.

[2] - مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. رسالة دكتوراه دولة. جامعة عين شمس. 1991. ص 48.

[3] - مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. ص 170

الفصل الأول:
التجــربة الصوفية عند التلمساني

أولا: بعد الغياب

1. الغياب عن الذات العلية

إذا كانت التجربة الصوفية تعبر عن ارتقاء الذات البشرية في مدارج روحية رغبة منها في الاتصال بالذات الإلهية، فمن الإجحاف أن نستثني تجربة عفيف الدين التلمساني، على اعتباره من الممثلين للذهنية الصوفية الهادفة من خلال سلوكها الروحي لأن تخرج من عالم الوهم والحجب النفسية لتعود لعالم الحقيقة؛ عالم العلم الإلهي الذي تجلت فيه الحضرة القدسية للممكنات وهي لا تزال في هيئة الذر. وبدء هذه " القصة قديم ذري منذ كانت الأكوان الموجودة ذرات متفرقة غير مجموعة المادة، ومنذ كان بنو آدم ذرية روحية لم تلبس الأجسام الترابية" [1].

وقد ورد في الحديث أن الله مسح ظهر آدم، وأخرج ذريته منه كهيئة الذر، وأشهدهم بالربوبية فأقروا بذلك [2]، وكان ذلك ببطن نعمان* "فكانت ذرة رسول الله هي المجيبة في الأرض، والعلم والهدى فيها معجونان فبعث بالعلم والهدى موروثان له وموهوبان" [3]، وكانت قلوب الصوفية أقرب مناسبة فأخذت من المعرفة حظا واسعا "ولما تزكت نفوسهم انجلت فيها صور الأشياء على هيئتها وماهيتها، فبانت الدنيا بقبحها فرفضوها وظهرت الآخرة بحسنها فطلبوها" [4].

إن الميثاق الذي أقرت به الأرواح في بطن نعمان ما فتئت تتساه، وهاهو التلمساني يتذكره عاكسا مشهد التجلي الحادث فيه في قوله:

فحي دارا بنُعْمَـــان بها نعمتْ   روحي وظلت بها في أرفَـعِ الدُّرجِ
فسيرَتِي بهم المثلـى وشِرعَتُهم   سلَكتُ فيها طريقا غير ذي عوجِ

---

1 - أسعد أحمد على: معرفة الله و المكزون السنجاري. دار الرائد العربي. بيروت. لبنان. د ت. ص 349. عبد القادر أحمد عطاء: التصوف الإسلامي بين الأصالة والاقتباس. دار الجيل. بيروت. 1987. ص 357.

2 - التصوف الإسلامي بين الأصالة والاقتباس. ص 357.

* - واد بين مكة والطائف.

3 _ أسعد أحمد على: المنتجب العاني وعرفانه. دار الرائد العربي. بيروت. 1968. ص 495.

4 - المرجع نفسه. ص 495.

ولائمٍ لامنِي فيهـــم فقلتُ لــه: سَمْعِي به صمم من عَذْلكَ السَّبحِ
ما كلٌّ من لجت في قلبه حرق كمثل عاشق ذاك المنظر البهــجِ [1]

إذا كان المكان "هو الإطار الذي تقع في الأحداث" [2]، فإن لجوء التلمساني إليه كان لرغبة ملاحقة الحدث، وتصبح الحكاية التي يحكيها عن ذلك المكان وما حوته من أحدث، إن هي إلا تعبير منه عن رغبته في العودة إلى تلك الربوع بزمانها الأزلي، فالأرواح التي أنعم الله عليها في عالم القدس لا تنفك قلقة جزعة بعد الهبوط إلى عالم الكون الفساد، "ولذلك فهي مأخوذة بأشواقها إلى ما رأته وسمعته من بارئها يوم الأظلة، وهي مستغرقة في مجاهداتها على طريق الرحلة إليه تعالى تتقيه وتستقيم على صراطه المستقيم، وترجو رؤيته قبل الموت، لتطمئن إلى مصيرها الآجل في الآخرة، وتكون سعيدة فيمن أسعدهم الله بنعمته المعرفة الأولى" [3]، فأمل التلمساني من هذه الرحلة هو تزكية نفسه؛ لتعودة إلى الصفاء والطهارة التي نعمت بها روحه في عالم الاظلة، وما يعكس رغبة هذه قوله:

أحباب قَـــلبي هل لنا عودة فيجمَعُ الشملُ وتدنُـو الدِّيَارْ
وَيَبْعُدُ البُعد ونلـــــقى اللِّقاَ ويَغْتَدِي سرّ النُّـدامى جهَارْ [4]

إذا كانت رغبة التلمساني هي تزكية نفسه وتطهيرها من حظوظها البشرية التي تحيل بينه وبين قابليته للتجلي النوراني، فإن الهاجس الذي يؤرق ذاته هو خوفه من أن يدركه الموت الطبيعي قبل أن ترتفع حجبه البشرية، "فإذا ارتفع الحجاب بالموت (الاضطراري) بقيت النفس ملوثة بكدورات الدنيا غير منفكة عنها بالكلية، فمنها (أي النفوس) ما تراكم عليها الخبث والصدأ، فصارت كالمرآة

---

[1] - *عفيف الدين التلمساني: الديوان. تحقيق: العربي دحو. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1994. ص 326.*
[2] - *حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي. ص 52.*
[3] - *أسعد أحمد علي: المنتجب العاني وعرفانه. ص 491.*
[4] - *عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 117.*

التي قد فسد بطول تراكم الخبث بجوهرها ولا تقبل الإصلاح والتصقيل، وهؤلاء هم المحجوبون عند ربهم" [1]، يعبر التلمساني عن هذا:

مِنْ ألمِ الحُجْبِ إليك الفِرارْ يا سالبي فيه لذيذ القرارْ
ناديتُ دمعِي فأتى جارياً والشّوق يدعوه البدار البدارْ
يَهْواكَ طَرْفِي وفُؤادي معاً والروح من هذا وهذا تغَارْ [2]

فالتلمساني يبرز مراهنة ذاته للعودة إلى موطنها بإرادتها وهمتها قبل أن يدركها الموت وتعود بدون مراهنة، "عودة اضطرارية كما تعود كل نفس بحجاب غفلتها" [3].

أما الموت المرغوب فيه عنده وعند باقي الصوفية، فـ"عبارة عن انقطاع اللطيفة المسماة بالروح الإلهي عن الانشغال بالملاذ البدنية، لإقبالها على القرب من الجناب المقدس" [4]، أما إن لم تستطع الذات التخلص من ماديتها بإماتة جانب الهوى والحس فيها، فإنها تبقى في دائرة الغياب ضالة لطريق الحق [5].

وقد صور التلمساني كغيره من شعراء الصوفية حقيقة غياب ذاته عن الذات العلية من خلال مقطوعاته وقصائده التي تعكس حالة الانفصال بين الذاتين المحبة والمحبوبة، وفي الآن نفسه تعبر عن رغبته الملحة وحنينه المستمر لتحقيق الحضور المأمول، وفي هذا الشأن يقول:

أبداً لوصلِكم تحنّ ضُلُوعِي وبِطيبِ ذِكْرِكمُ يَزيدُ ولُوعِي
متَّعْتُ ألحاظِي ببعض جمالكُم فَسرَى الغرامُ جميعه بجميعي

---

[1] - أبو حامد الغزالي: معارج القدس. منشور الكتروني في مكتبة المصطفي الالكترونية ص 132. ينظر: www.al-mostafa.com
[2] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 117.
[3] - مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 43.
[4] - عبد الرزاق القشاني: لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام. تحقيق: عاصم إبراهيم ألكيالي. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط1. 2004. ص 438.
[5] - مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 74.

قد كان يؤنِسُنِي المنام بطيفِكُم حتَّى مَنعتُمْ بعد ذاك هُجُوعِي

يا مَن أَعَزَّهُمُ الهوَى وأذَلَّنِي رِفقاً بذلِّي في الهوَى وخضُوعِي

مــن غَيْرِكمْ لكمُ رجعتُ أحبَّتِي لا كانَ عنكمْ ما حَيِيْتُ رُجُوعِي [1]

حنين التلمساني المستمر لأجواء الحضور و للحظات الوصال مع الحق يقر حقيقة أن " الإنسان جوهري الروح عرضي الجسد، أنشئ جسده من عالم الكون والفساد، وبرزت روحه في عالم الأمر قبل أن يجعل الجسد مستودعا لها" [2].

وإذا كان هذا الاستيداع قد أبعد ذات التلمساني عن العالم الذي عرفت فيه ربها، إلا أنها رغم بعدها – وهي في عالم الأشباح والأجساد - بقيت على عهدها، متذكرة لنعمة المعرفة الأولى تذكر الأوفياء، ومما قاله التلمساني تعبيراً عن هذه الحال في شكواه لألام الفراق ما تشهد به هذه الأبيات:

يــا ديار الأحــبَابِ لازالتِ الأد مُعُ في قُرْبِ ساحَتيْكَ مذالَهْ

أيُّ عَيْشٍ مضَى لنا فيكَ ما أسـرع ما كان كالخيال زوالَهْ

ولــنا فيكَ طيبُ أوقات أنسٍ لَيْتنَا في المنام نلقَى مثالَهْ

يا أهلَ الحِمَى وحقّ ليالي الوصْلِ مَا صَبْوَتِي عليكم ضَلالَهْ

لِي مُـذْ غِبْتُم عن العــينِ نارٌ ليس تَخْبُو وأَدْمُعٌ هطَّالَهْ [3]

إذا كانت معاناة التلمساني متولدة من فراقه لديار الحبيب، فإن هذا الفراق لم يجد من ملاذ لقهره إلا دموعه التي بات يذرفها حسرة منه على زمن العيش الهنيء بالقرب من الحق، الذي كانت لحظاته في زوالها أسرع من زوال الخيال، وفي كل هذا هو يتمنى تكرار أنس تلك الأوقات حتى في منامه وعالم أحلامه، لأن وضع غيابه ألهب أشواقه لجو اللقاء والمعرفة مرة ثانية، ومن أشعاره المعبر فيها عن حال غيابه قوله أيضا:

---

[1] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 342.

[2] - أسعد أحمد علي: المنتجب العاني وعرفانه. ص 508.

[3] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 183- 184.

ووراء هَاتِيكَ السُّتُورُ المحجَّـــــــبُ | لا تَهْـــتدِي لجمالِهِ الأَفْـــــهَامُ
لوْ لاحَ أدْنَـــــــــى بـارق من حُسنِه | للكون رنَّــحه جوًى وغــــرامُ
يا عُرب نَجدٍ مـا مضـى من عيشنا | أَتُرَى تعود لنـــا به الأيَّــــــــامُ
رُدُّوا الكرى إنْ كان عزَّ وصلِكم | فعسى تمثّـــله لِي الأحْـــــــلاَمُ [1]

إذا كان التلمساني في هذه الأبيات يقر حقيقة احتجاب الذات الإلهية عنه كما هو باد في عباراته: (وراء هاتيك الستور المحجب)، (ما مضى من عيشنا)، (أترى تعود لنا به الأيام)....، فهذا الإقرار في عرف العرفانية الصوفية يرد في حقيقته إلى انشغال الذات بجانبها المادي على حساب أصلها الروحي، فالحقيقة الإلهية التي غاب عنها التلمساني متضحة معلومة " فهي لم تغب ولم تبطن، ولكن غابت عنها القلوب والأبصار المتقلبة" [2]، وكثيرة هي قصائده ومقطوعته المعبرة عن شوقه واشتياقه لذات الحق المبتعد عنها.

أما سمة البكائية الطاغية على نصوصه فترجع إلى معاناته المتولدة من إحساسه " بأن وجوده مؤسس على الانفصام والاغتراب عن أصوله البدائية التي هي الألوهية (أصل الروح)، والطبيعة الترابية (أصل الجسد) " [3].

ولعل هذه القصيدة التي نأخذ منها هذه الأبيات تعبر عن هذه القضية وتعكسها يقول التلمساني:

أحـــــــــنّ إلى المنزل والرُّبوعِ | وأنتم بين أحـــشاءِ الضُّــلوعِ
وأضمن كتمَ أشواقي وَوَجْدِي | فيُظْهِرهَا لجُلاَّسِي دُمُــــوعِي
ويـــا ظبيَ الصَّريم أخَـذْتَ قلبِي | فليتَك لو أضفتَ لهُ جـــميعِي
سَكنْتَ بمهجتِي والجار يَرْعى | فَمَا لكَ لا ترِقُّ على خضُوعِي [4]

[1] - المصدر السابق. ص 190.

[2] - أسعد أحمد علي: المنتجب العاني وعرفانه. ص 501.

[3] - منصف عبد الحق: الكتابة و التجربة الصوفية. منشورات عكاظ. الرباط. 1988. ص 10.

[4] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 140.

حنين التلمساني للمنزل والربوع يعد في العرفانية الصوفية معادلا موضوعيا لحنين الروح لأصلها الإلهي، وهي حقيقة متواجدة بين أحشائه وضلوعه، وبالرغم من كتمانه لهذه الحقيقة وتستره عليها، إلا أن دموعه أظهرت لجلاسة حنينه لأصله الذي انفصم عنه، وما نزعته البكائية في شعره إلا تعبير منه عن رغبة الروح في التحرر من سجن الجسد، لتعود إلى فيضها المقدس.

وقد جاءت أشعار التلمساني في بعدها الغيابي تعبيرا منه على قضية الكيان الصوفي اللامتجانس في فعل الكينونة الذي ينازعه "عنصر يمت بصلة إلى عالم الأرواح، وعنصر أخر يمت بصلة إلى عالم الأشباح، فالحقيقة أنه لا ينبع من اللاتجانس إلا الأنين والحنين الذي يؤرق مضجع الروح " [1] ويجعلها دائما وأبدا في تأهب لساعة الخلاص.

وإذا كان بعد الغياب يعبر عن قضية واحدة عند التلمساني هو رغبة روحه في التخلص من سجنها الجسدي، فإننا نجده قد صاغها بأساليب مختلفة، أبرزها جنوحه إلى المماثلة بين الحب الإلهي والحب الإنساني لتماثل المكنونات ولتجانس التجربتين، وفي ذلك شكل التلمساني من العاذل والرقيب الجانب المادي لصورة الجسد الذي يشكل حاجزا أمام تحرر الذات الصوفية وعودتها إلى موطنها الروحي، كما في قوله:

يا عاذلي أنا مَنْ سَمِعْتُ حديثه	فعساكَ تَحْنُو أو لَعلَّك تَرفِقُ
أَيَسُومُنِي العُذَّالُ منهُ تصبُّراً	وحياته قلبِي أرقُّ وأَشْفَقُ
إن عنَّفُوا أو سَوَّفُوا أو خَوَّفُوا	لا أنْثَنِى لا أنتهى لا أَفْرُقُ
أبدا أريد مع الوصال تلَهُّفاً	كالعِقْدِ في جيدِ المليحةِ يعلقُ
ما أبغض العُذَّالَ إلاَّ أنَّنِي	خَوفاً عليكَ إليهُم أتملَّقُ

[1] - مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 82.

عرج كذَا عن طيبهِنَّ فإننِّي   أخشى الرقيبَ لعرْفهاَ يَستنْشِقُ [1]

لعلنا نلحظ كيف أن التلمساني وفق في جعل صورة الرقيب والعاذل معادلا موضوعيا لجانبه المادي، فكما يفعل العذال في صد المحبوب عن وصال حبيبته في الحب الإنساني، نجد أن الجسد المرموز له بالعاذل والرقيب يمنع الروح في اتصالها ببارئها ، وكأن التلمساني في هذا المشهد الحواري العتابي يطرح تساؤلا وجوديا : "كيف يجوز لهذا الجوهر الإنساني أو الأمانة الإلهية ، أن تظل الطريق عند اتصالها بالبدن" [2]، ناسية في ذلك لعهدها القديم.

ومجموع قصائد التلمساني في هذا البعد وان تعددت رؤاها ، لا تخرج عن أنها تجسد مشهدا صوفيا تبدو فيه الذات غائبة عن الذات العلية.

2. الغياب عن الحقيقة المحمدية

حاول التلمساني من خلال تجربته الصوفية السير في مدارج السلوك رغبة منه في الاقتراب من الذات العلية ، لتتم له المعرفة عن قرب كما حصل له في دور المعرفة الأولى، وقد عكس لنا- كما مر معنا- معاناته في مقابل رغبة الحضور، وهي الحال التي جعلته يقف أمام الحضرة المحمدية وقفة المسترشد المستمد من أنوارها الروحانية سبل الاتصال بالحق، على اعتبار أن من " تجلت له أنوار الحضرة المحمدية يكون خليقا به أن تتجلى له أنوار الحضرة العلية؛ لأن النور المحمدي من نور الحق؛ بل كلمة الله التي تستمد منها الكلمات أي البشر وجودها وهدايتها" [3].

مما يعني أن رغبة حضوره مع الحقيقة المحمدية لا تكاد تختلف عن رغبة الحضور مع الذات الإلهية ، أما الفرق بينهما فيتحدد في كون أن الذات العلية " هي الوجود المطلق الذي لا تعين فيه ، على حين أن الحقيقة المحمدية هي الذات مع

---

[1] - *عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 348- 349.*

[2] - *مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 85.*

[3] - *المرجع نفسه. ص 87.*

التعين الأول، الذي فاضت منه بعد ذلك بقية التعينات، سواء ما كان منها في عالم الأرواح أم من عالم الأجسام" [1]، وبهذا المفهوم تعد واسطة بين الخلق و الحق.

ونظرة التلمساني للحقيقة المحمدية تتجاذبها زوايا نظر، فهو تارة في مقطوعات أبياته يتحدث عن مقام محمد عليه السلام الذي امتاز به عن بقية الخلق عامة كما في قوله:

اسْمَعْ مَقاما رسول اللّه يعطيه   أقطاب أُمتِّه سكان نَادِيه [2]

وتارة أخرى يتحدث عنها بلسان القطب المعنوي الذي هو الحقيقة التي وجدت منذ الأزل، وهي في وجودها سابقة على وجود آدم وكل الأنبياء وكانت منبعا فياضا بالوجود والعلم [3]، كما في قوله:

فإذا نظرت رأى من عشَّاقِه   أمماً سكارى من شرابِ مَعِينِهِ
من خمرة عُصِرتْ لَهُمْ مِنْهُم   كما عُصرت لآدم في بقِيَّة طِينِه [4]

فالحقيقة المحمدية عنده تمثل العقل الأول والمبدأ الكوني، وهو "أكمل مجلى خلقي ظهر فيه الحق، وهو مبدأ الخلق والنور الذي خلقه اللّه قبل كل شيء، وخلق منه كل شيء، والعقل الإلهي الذي تجلى الحق فيه لنفسه في حالة الأحدية المطلقة" [5].

وإقرار التلمساني بهذه الحقيقة يبرز لنا تأثره بمقولة الإسلاميين في نظرية النبوة ، "وتفضي هذه النظرية بقدم نور سيدنا محمد (ص)، وتجعله مصدر الخلق

---

1 _ محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي. دار المعارف. القاهرة. ط2. 1985. ص 352.

2 - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 255.

3 _ محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي. ص 352- 353.

4 - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 246.

5 _ محي الدين بن عربي: فصوص الحكم. تحقيق : أبو العلاء عفيفي. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. دت. ص 319

جميعا، فمنه صدرت الموجودات، ومن نوره ظهرت أنوار النبوات، وما سائر الأنبياء إلا صور من ذلك النور الأزلي" [1].

وإذا كان الحلاج أول القائلين بنظرية قدم النور المحمدي، إلا أن نظريته هذه تطورت على أيدي الصوفية في العصور التالية له، حاملة أسماء مختلفة [2]، كالقطب أو الإنسان الكامل، أما دلالتها فلا تخرج على معنيين:

أحدهما هو أن القطب "عبارة على الواحد الذي هو موضع نظر الله تعالى من العالم في كل زمان" [3]، وهو من الكائنات بمثابة المهيمن عليها المكلف بحفظها ورعايتها، إلى أن يقبضه الله فيخلفه واحد من الأولياء الذي دونه مرتبة، والقطب عبارة عن إنسان امتاز بما لم يمتاز به غيره من صفات الكمال والعلم [4].

أما المعنى الآخر، فهو أن يكون القطب قطبا للأقطاب و" ليس وراء مرتبته إلا النبوة العامة، وهو رأس الصدقين" [5]، وهو الذي لم يتلق القطبية من أحد لكنه واحد منذ القدم، لم يتقدم عليه قطب ولم يلحق به آخر، وهذا المعنى لا يدل إلا على حقيقة واحدة وهي الحقيقة المحمدية [6]، فالقطب أو الإنسان الكامل على حد تعبير الجيلي هو "الذي تدور حوله أفلاك الوجود من أوله إلى آخره، وأنه واحد منذ كان الوجود إلى أبد الآبدين" [7]. وهو ما ذهب إليه التلمساني حين قال:

عـيونُ الحيا جُــودِي لِتُربَـةِ يثرب بدَمْـعٍ هَتُونٍ وَدْقُــهُ مُتَصـوِّبِ
وحيث الكمالُ المطْلَقُ والمركَّزُ الَّذي إليه انتهى دون المحيط كوكب [8]

[1] عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي. ص 372.
[2] المرجع نفسه. ص 373.
[3] عبد الرزاق القشاني: لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام. ص 366.
[4] محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي. ص 353.
[5] عبد الرزاق القشاني: لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام. ص 366.
[6] محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي. ص 354.
[7] المرجع السابق. ص 355.
[8] عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 63.

وقوله أيضا:

تدور على بعدٍ مـن المركز الّـذي   به أنتمُ إذْ كان شخصكم القطبُ [1]

فالقطبية عند التلمساني - كما تعبر عنه الأبيات- إنما يراد بها الروح المحمدي أو الحقيقة المحمدية، التي تتسامى عنده عن تدرج الإنسان في رتب الصوفية ودرجاتهم من أوتاد وأبدال، لتعبر الحقيقة الأزلية الفياضة بالوجود والعلم على كل نبي أو ولي ظهر في أي زمان، وبذلك فهو قديم بباطن القطبية وحديث بظاهر النبوة المحمدية [2].

والإقرار بقدم النور المحمدي تراوح في أقوال التلمساني الشعرية بين قول صريح وإشارة تلميح، فهو في نظره ملأ الكون بحسنه، ويرى أيضا أن الوجود ما كان له ليكون لولا سريان حسنه فيه؛ لأنه يمثل بحسب قوله فيض الحق في هذا الوجود المطلق، كما في قوله:

أفَاضَتْهُ أنوارُ العلوم على الورَى   إفاضة وهْبٍ خارج عن تكسُّب [3]

هذه الإفاضة جعلت من نوره مصدر كل الأنوار لصفاء مجلاه ونقائه "ولما كان ذلك النور يسري في الوجود، فقد احتفل به كل موجود، وهلل له عند ظهوره في المصطفى عليه السلام كل كائن، وانجذب إليه الكون بأجمعه" [4]، وقد عبر التلمساني على تلك الحقيقة المحمدية التي تجلت في محمد النبي بعدما كانت حقيقة في عالم الغيب حين قال:

يقول رسولُ اللّه وهــــو المصَدَّقُ   وعن عالم الغَيْبِ الإلـــــهيِّ يَنْطِقُ:

أطيعوا الهُدَى، وأهـــــــدُوا إلى   طاعة النّدَى ولاتفرقوا فيه ولاتَتفرَّقُوا

---

[1] - المصدر نفسه . ص 40.

[2] _ محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي. ص 357.

[3] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 63.

[4] - مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 91.

ولي خلق عنه الكتاب مُــــنَزَّل فبالقولِ منه والفـــــعال تَخلَقُوا
نطَقْتُ به عن روحـــي غيب مقدس فَيسْبقني جـــــبريل عنه وأسبقُ
وقد كنتُ قَبل الغيب فيه مُمَكَّنا فأوجب إمكاني الـــوجود المحقَّقُ [1]

وإذا كان التلمساني في حديثه عن الحقيقة المحمدية يمجد جانب القديم فيها كحقيقة وجدت منذ الأزل، فهو من جهة أخرى نجده في حديثه عنها يمجد جانب الحديث فيها باحتفـــاله بمولد الخلاص وتمجيده لشريـــعته كما في قوله:

فذلك داعي الله بالمنهج الَّذي به صُورَةُ التَّكميلِ في كلِّ مذهبِ
شَرِيعةُ حـــقٍّ حقُّ كلِّ شريعةٍ مقامُ خُصـــــوصٍ في عمومٍ مرتَّبِ
مشاراً إليهِ صُورة مـــن جهاتها جميعاً ومعنى مـــن حقائق غُيبِ [2]

وفي مقابل هذه الاحتفالية في جزء من أشعاره ، نجده في أجزاء أخرى يعكس غيابه عن الحقيقة المحمدية، وما تعكسه من ماسي انفصاله عن الحق ومما قاله:

دَعْـــنِي وذكرك كلَّما جَــــنَّ الظلامُ وأعْتَمَى
فلـعـلَّ ذِكْـــرَكَ أن أرى فـــيه لوَصْلِكَ سُلَّما
ولَـــــعَلَّ لمـعة بـــارق تبدو عـــلى ذاك الحِمَى
أو نــهـلةً مِـن مــــائِه أُطْفِئُ بهــــا حَرَّ الظَما
يـا سائق العِــــيس التي للسَّيْرِ ســـــارت أعْظُمَا
علِّلْ بذِكــــراهُ المطيّ وكُنْ لهـــــا مُترَنِّما
أو مـــــا ترى ريح الشِّما ل بنـــشره مُـــــتبسِّما
يلقـــاكَ فَيّاحًـــا ولـــو كَلَّمْتَهُ لتكلَّـــــما [3]

[1] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 151.
[2] - المصدر نفسه. ص 64.
[3] - المصدر السابق. ص 209.

إذا كانت هذه المقطوعة تعبر عن مفارقة التلمساني لأنوار الحقيقة المحمدية، فهي من جانب آخر تقر بأنه لم ييأس من أمل الحضور؛ لأنه كلما اعتمى الظلام تذكر ذكراها، راجيا أن تبرق وتلمع أنواره كما حدث في إشراقها على ربوع تلك الحمى، وما زاد من رجائه للوصال ما عبر عنه عن حر ظمئه الذي لا ترويه إلا نهلةٌ من مائه، والامتزاج الحاصل بين معاناة الغياب ورجاء الحضور أفضى به إلى شد رحاله للسفر.

ولئن كان سفره ما هو إلا "معادلا موضوعيا لرحلة الذات المغتربة عبر قفار الجسد وغواشي البدن كيما ترفع حجابه وتفارقه، محاولة بهمتها الصوفية أن تستعيض غيابها به، بحضورها الروحي بواسطة النور المحمدي الذي شدت إليه رحال الذات عبر الجسد" [1]، وما في سعيه وراء هذا النور إلا لإدراكه بأن النور المحمدي متصل الإرادة بإرادة الحق بلا واسطة [2]، مما يعني أن تجليات أنواره على الذات السالكة هي من تجليات أنوار الحق.

3. الغياب عن حقيقة الولي

إن المتتبع للتجربة الصوفية عند التلمساني بالبحث والدراسة يجدها لا تكاد تنفرد عن باقي التجارب الاشراقية الأخرى، فإلى جانب ما ذكرنا من اعتقاده بقدم وأزلية الحقيقة المحمدية، باعتبار أن كل مفارق لها يعد مفارقا للحضور، نجده يؤمن بانتقال سر ذلك النور وسر تلك الحقيقة إلى الأولياء، مما يعني عنده أن مفارقة نور الولي هو بشكل من الأشكال مفارقة للحضور.

إلا أن القول بأن مفارق النبي أو الولي يعد مفارقا للحضور لا يجعلنا نجنح للماثلة بين المنزلتين؛ لأنهما في الحقيقة يجتمعان في قضايا ويفترقان

[1] - مختار حبار: *الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني*. ص 94.

[2] - عبد القادر أحمد عطاء: *التصوف الإسلامي بين الأصالة والاقتباس*. ص 378.

فـــي أخـرى، وقبـل أن نمـــيط اللثام عــــن هـذه القضـية يجـدر بنـا إعطـاء صـورة واضحة عن دلالة الولي والولاية في حقل العرفانية الصوفية.

إذا ما انطلقنا من الخلفية القائلة بأنه لا يشترط وجود علاقة ضـرورية وحتمية بين اللفظ ومدلوله، إنما توجد العديد من الحقول الدلالية التي تتنوع المعاني وفقا لها، بين التعريف المعجمي، والمعنى الأسلوبي، والدلالة الاصطلاحية الموحية [1]، فإننا نجد هذه الخلفية تتأطر ضمنها جميع ألفاظ الصوفية دون استثناء.

وإذا جئنا إلى الولاية فإننا نجدها لفظة تدور حول الولي، والولي لغة هو "المحب والصديق والنصير، وولي الشيء، وعليه ولاية، وولاية وتولاه: اتخذه وليا" [2].

أما اصطلاحا فقد حددها القشيري في رسالته حين تحدث عن معنى الولي فقال: "له معنيان أحدهما: فعيل بمعنى مفعول، وهو من يتولى الحق سبحانه رعايته، والثاني: فعيل، مبالغة من الفاعل، وهو الذي يتولى عبادة اللّه تعالى وطاعته، فعبادته تجري على التوالي من غير أن يتخللها عصيان" [3].

ويضيف القشيري بأن كِلاَ الوصفين واجب لولاية الولي، فيجب قيامه بحقوق اللّه تعالى على الاستقصاء والاستيفاء، ودوام حفظ اللّه تعالى إياه في السراء والضراء، وإذا كان شرط النبي أن يكون معصوما فشرط الولي أن يكون محفوظا [4].

ودون تقصي تاريخي لحقيقة هذا المفهوم في عـــند الصوفية نقف على رأى الشيخ ابن عربي، الذي جعل من الولاية الدائرة الكبرى التي يتولى اللّه فيها من يشاء من عباده المتفاوتين في مراتبهم ودرجاتهم، وتتنوع أسرارهم وتجليات اللّه

---

[1] - أحمد سليمان ياقوت: الدرس الدلالي في خصائص ابن جني. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية. 1989. ص 05.

[2] - ابن منظور: لسان العرب. المجلد 6. ص 490- 493.

[3] - القشيري: الرسالة القشيرية. تحقيق: هاني الحاج. المكتبة التوفيقية. د ت. ص 365.

[4] - المصدر نفسه. ص 365.

عليهم، وقد ضمن ابن عربي في هذه الدائرة الرسل والأنبياء والأقطاب وكثير من الأصناف و المراتب والدرجات [1]، إلا أن هذا الرأي أثار مشكلة كبيرة في الفكر الإسلامي قديمه وحديثه؛ حينما فهم من كلامه أنه ساوى بين النبي والولي، أو في أنه فضل الولي عن النبي، بأن جعل النبوة والرسالة جزءا من الولاية حين قال: "والولاية فوقها جميعا، لكونها عبارة عن الفناء في ذات الله من غير اعتبار الخلق، فهي أشراف المقامات لكونها تتقدم عليهما؛ لأنها ما لم تحصل أولا لم تكن النبوة ولا الرسالة" [2].

وإن كان قوله هذا أُوِّل على غير محمول دلالته، وفهم وعلى غير قصده. فقد رد ابن عربي على القائلين بأنه يفضل الولي على النبي بقوله: "إذا سمعت أحدا من أهل الله يقول، أو ينقل إليك عنه أنه قال: الولاية أعلى من النبوة، فليس يريد ذلك القائل إلا ما ذكرناه، أو يقول: إن الولي فوق النبي والرسول، فإنه يعني ذلك في شخص واحد وهو الرسول (ص)، من حيث هو ولي أتم من حيث هو نبي رسول، لا أن الولي التابع له أعلى منه، فإن التابع لا يدرك المتبوع أبدا فيما هو تابع له فيه" [3]، وبهذا ينفي ابن عربي الإدعاء المأخوذ عليه في فهم نصوصه، والذي جعله محل اتهام بتفضيله للأولياء على الأنبياء؛ لأنه وضح مقصوده من مفاضلته بجعلها في شخص النبي، لأن ولايته أفضل من رسالته.

ولعل الدلالة التامة لهذه اللفظة يحددها قول داود القيصري حين قال: "أعلم أن الولاية مأخوذة من الولي وهو القُربُ، ولذلك يسمى الحبيب وليا...، وهي عامة وخاصة، العامة حاصلة لكل من آمن بالله وعمل صالحا، والخاصة هي الفناء في الله ذاتا وصفة وفعلا، وهي عطائية وكسبية، فالعطائية تحصل بالانجذاب إلى

[1] - يوسف محمد طه زيدان: *الطريق الصوفي و فروع القادرية بمصر*. ص 123.

[2] - محمد عبد الحميد محمد: *النبوة بين فخر الدين الرازي و ابن عربي*. دار الوفاء لدنيا الطباعة ولنشر. الإسكندرية. 2004. ص370.

[3] - المرجع السابق. ص 357.

الحضـرة الرحمانيـة قبـل المجاهـدة، والكسـبية مـا يحصـل بالانجـذاب إليهـا بعـد المجاهدة" [1].

وتحقق العبد بهذا يكون بواسطة الفتح الوهبي من بحر النبوة وخاتم الأوليـاء الـذي يرثـه بـدوره مـن منبـع الفـيض الروحـي الممثـل في الحقيقـة المحمديـة أو النـور المحمدي الذي يسري في سرائر أهل الباطن [2]، لكن هذا الإرث الـوهبي الـذي ينالـه أصحاب الاجتباء بواسطة بحـر النبـوة لا يعني تخليهم عـن مجاهـداتهم النفسـية الـتي تعمل على إزاحة حجب الحس.

وعلى سبيل التمثيل تعد الطريقـة التيجانيـة في نظـر صـاحبها ومريديـه طريقـة محمدية؛ لأن صاحبها استمد السر من الحقيقة المحمدية ويبقى على المريـدين - في نظـر التيجانيـة- أن يلتزمـوا الأدب في الطريقـة؛ لأن الـولي التيجـاني وارث للحقيقـة المحمديـة، فمـن صـحبه أو صـحب مـن صـحبه اقتـبس منـه بحسـن الصـحبة معارفـه وأنواره، ومن تخلى عن الاتباع بقي لحظوظه البشرية وفقد حقوقه النورانية [3].

وإذا أمطنا اللثام عن هذه الـرؤيـا في تجربـة التلمسـاني فإننـا نجـده لا يخـرج عـن نهـج أسـلافه في سـلوكهم الروحـي، فالتلمسـاني عـبر مـن خـلال أشـعاره عـن تجربـة صوفية متكـاملة الأبعـاد، متناسـقة الأجـزاء محاولـة منـه للتقـرب مـن الـذات العليـة، ونلحـظ في أشـعاره أنــه لم يكتـف بـالتعبير عـن بعـد غيابـه بالوضـعين السـالف ذكرهما؛ بل نجده يعكس في شعره كذلك بعد غيابه عن ولـــــيه.

ويظهـر التلمسـاني في قصـائد المـدح والتوسـل بوليـه الاعـتراف بمعاناتـه مـن الآم الغيـاب و قسـاوتها، مبـديا في توسـله مناشـدته في تخليصـه مـن حـالات الفـرق الـتي تتخبط فيها ذاته كما في قوله:

[1] - يوسف محمد طه زيدان: *الطريق الصوفي و فروع القادرية بمصر*. ص 123- 124.

[2] - مختار حبار: *الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني*. ص 100.

[3] - *المرجع السابق*. ص 102.

ناشدتُكَ اللّه في نفس غدت فَرْقاً　　بين الجوى والأسى والبثِّ والأسفِ
ومُهـــجةٍ رفـع التَّكليف خالقها　　عنها لشدَّةِ مـــا تلقَى من الكلفِ [1]

مما يعني أن التلمساني يرسم في قصائد المدح التوسلية بوليه ذاتين، إحداهما يسمو بملامحها إلى أن تصبح حقيقة نورانية، تسبح في ملكوت الحق للحق والتي عبر عنها بذات الولي، والثانية تعبر عن الذات المتعلقة بحقيقة الولي النورانية تعلق ولاء ومحبة، والممثلة في ذات المتوسل المادح [2]، وبين ذات الولي وذات الصوفي نجد انفصالا يتسع كلما اتسعت حظوظ الذات الصوفية، ويضيف كلما توافرت حقوقها [3]، ولذلك كان المدح والتوسل بالولي هو سبيلها في تحررها من ماديتها لترتقي إلى عالم الروح، يقول التلمساني:

لو كنتُ فيها هائِماً وجدِي　　لَعَذَرْتُ عُـذَّالي على وَجْدِي
وأما وكلُّ الكون يعشقه　　فعلام أُخفِــي فيه ما عندِي
ولـه عُيون الـــزَّهر رامقة　　بنَواظرٍ مُلِئَتْ مــن السُّـــهدِ
يا قـــاتلي وجوانحي أبدًا　　نشتاقُه في الـــقُرب والبعدِ
لك أن تجـــورَ عليّ يا أملِي　　وعلَــيَّ أن أرضى بـــما تُبدِي
ولـئنْ أراق دمِي هـــواك فيا　　شوقي ويا حظِّي وياسعْدِي [4]

إن كمال الصورة التي يسردها التلمساني في تشخيصه لصورة وليه المتكاملة سواء في أفعالها أو صفاتها، ما هي إلا تعبير منه على انعكاس كمالات الذات المحمدية فيه بصفاتها وأفعالها، وإن كانت الحقيقة المحمدية في كمالها انعكاس لكمال الصفات الإلهية، فهو إذاً يعبر عن آثار كمال التجليات الإلهية في وليه [5]، و التلمساني يصرح بهذه الحقيقة ولا يضمرها لإيمانه بها في معتقدها الصوفي، فدلائل

[1] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 346.
[2] - مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 105- 106
[3] - المرجع نفسه. ص 107.
[4] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 289.
[5] - مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 107- 108.

تلك الحقيقة بادية في وليه؛ لأن كل الكون كما يقول يعشقه فلما أُخْفِى هذه الحقيقة.

وفي مقابل رسم التلمساني لخصال وليه - المتحققة بمرتبة الولاية- في بداية هذه القصيدة نجده يرسم في آخرها نقائض المريد، وكأن التلمساني يعبر عن غيابه من خلال نسجه لصورتين متقابلتين إحداهما للمحبوب والأخرى للمحب، فالأولى سما بها إلى درجة كمال الأفعال وجمال الصفات، أما الثانية فتبدو فيها صورة المحب ومفارقة لصورة المحبوب متعلقة ومتطلعة بكل شوق إليها؛ بل أكثر من ذلك، نجد التلمساني يرسم لذاته صورتين متقابلتين مقابل صورة وليه إذ يقول:

فها أنا واقف بين يأسي والرَّجا   أقَلِّبُ طرفـــــي لا أمامًا ولاَ خَلْفاَ
فصيحٌ إذا آنَسْتُ للحب حضرة   فإن غاب لم ينطق لساني ولا حرفاَ
فكلٌّ طـــريق لي إليكَ مبلِّغٌ   وَرِدْتُ ولكنْ أطلبُ المورد الأصفَى [1]

فهو في حال غيابه يائِسٌ صامت لا ينطق حرفا، أما إذا أنس بوادر الحضور فهو فصيح معبر لهج بفرحة اقتراب لحظة الوصال، ثم يقر بأن الطرق الموصلة ومبلغة إلى الحق متعددة إلا أنه اختار منها المورد الأصفى.

ويمكننا أن نقول بأن جل القصائد التي اشرنا إليها في هذا البعد لا تخرج عن كونها تعبر عن مشهد غياب التلمساني عن الحق، وفي الآن ذاته تعبر عن سبل تحقيق الحضور.

[1] - *عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص344.*

ثانيا : سبل الخلاص

1. الخلاص بالمقامات الصوفية.

يرى ابن عربي أن الطريق الصوفي أو الطريق إلى الله هو المجال الذي "تتدرج فيه التجربة الصوفية بكاملها" [1]، ومن خلاله تتحدد معالمها وتتضح، فالذات الصوفية تسعى من خلال تجربتها الصوفية أو طريقها الروحي للانتقال من مقام لمقام ومن حال لآخر، رغبة منها في الاتصال بالذات العلية والحضور معها، وهذا السلوك يتطلب استعدادا خاصا من السالك لكونه سفر روحي يتوجه فيه المسافر بقلبه إلى الله.

وإذا أسند إلى الطريق الصوفي صفة السفر فهو قياسا على السفر الظاهري؛ لأن السفر يعد "وسيلة إلى الخلاص من مهروب عنه، أو الوصول إلى مطلوب ومرغوب فيه" [2]، ولذلك رسم الصوفية لأنفسهم طريقا يتبعونه في سفرهم الروحي لمقام الحضرة عرف بالمقامات وما فيها من أحوال.

إن الحديث عن التصوف هو حديث عن المقامات والأحوال، كما تدل المقامات والأحوال على التصوف، " فكل تعريف للمقامات والأحوال هو تعريف للتصوف، وكل تعريف للتصوف هو نعت لتلك المقامات والأحوال، كما أن كل من سلك درب المقامات والأحوال فهو صوفي، وكل صوفي هو بالضرورة من سلك أو يسلك تلك الطريق" [3]، لذلك كانت أغلب التعاريف الموضوعة للتصوف مأخوذة منها، فهناك من عبر عنه بأحوال البداية، وهناك من عبر عنه بأحوال النهاية.

وبالرغم من الاختلافات الحاصلة بين التعاريف الموضوعة له، إلا أنه لا يخرج عن كونه الطريق أو المنهج الذي يسير فيه المرء الذي يسمي نفسه سالكا، ينتقل

---

[1] - سعاد الحكيم: *المعجم الصوفي. المسسة الجامعية للدراسات و النشر. بيروت. ط1. 1981. ص 720.*

[2] - أبو حامد الغزالي: *إحياء علوم الدين. مطبعة مصطفى الحلبي. مصر. 1939. ج2. ص 244.*

[3] - مختار حبار: *الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 118.*

من مقام إلى مقام ومن حال لأخر، وعبور هذا الطريق أشبه ما يكون برحلة طويلة يتجاوز فيها السالك مراحلها، لا إلى البحث عن ربه فحسب، بل إلى رؤيته ومشاهدته والفناء فيه [1].

إن الوقوف على معالم الطريق الصوفي بمقاماته وأحواله كيفما رسمته تجربة التلمساني ، أبرزت لنا حقيقة ترقي هذه الذات في مدارج السلوك للوصول إلى مقام القرب، وإذا كانت معالم الطريق متعددة بعدد أنفاس الخلائق، فهي في جملتها وعند التلمساني خصوصا تهدف إلى تطهير الجسد من حظوظه المادية واستبدالها بأخرى روحية، فمعالم الطريق "إن هي إلا درجات يتحقق بها السالك لتطهير نفسه وقطع علائقها بالدنيا، والإقبال بها كلية على الله استعدادا لبلوغ التجربة الحقيقية " [2].

ولقد جاء اختلاف أئمة التصوف في تقسيم المقامات والأحوال للتداخل الحاصل بينهما، وقد وضح السهر وري هذا بقوله "قد كثر اشتباه الحال والمقام واختلفت إشارات الشيوخ في ذلك، ووجــــوه الاشتباه لمكان تشابههما في نفسهما وتداخلهما؛ فتراءى للبعض الشيء حالا، وتراءى للبعض مقاما. وكلا الرؤيتين صحيح لوجود تداخلهما" [3].

وأما ضبطه للفرق فيرى أن الحال "سمى حالا لتحوله، والمقام مقاما لثبوته واستقراره" [4]، مما يجعل المقامات مكاسب يحققها المريد بمجاهداته النفسية، أما الأحوال فهي مواهب تتوارد عليه كمنحة ربانية.

---

[1] - فيصل بدير عون: التصوف الإسلامي الطريق و الرجال. مكتبة سعيد رأفت. مصر. 1983. ص 99.

[2] - عدنان حسين العوادي: الشعر الصوفي. دار الشؤون الثقافية العامة. 1986. ص 146.

[3] - السهروردي: عوارف المعارف. تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمد بن الشريف. دار المعارف. القاهرة. د ت. ج2. ص 264.

[4] - المصدر السابق. ص 264.

يبدأ سلوك الطريق عند التلمساني بمقام التوبة، والتوبة كما أجمع الصوفية تعد أول مقام من المقامات التي ينبغي على السالك المنقطع إلى الله أن يطلبه ثم يتخطاه إلى ما بعده، فهي " أول منزل من منازل السالكين، وأول مقام من مقامات الطالبين" [1].

أما حقيقتها فتحدد في الرجوع عما كان مذموما في الشّرع إلى ما هو محمود فيه، "يقال تاب أي رجع" [2]، ويجمع الصوفية على أنها العمل وفقا للأوامر والنواهي، بحيث يراعي الصوفي الله في أفعاله وأقواله عن حب ورضي.

والتوبة عند التلمساني لا تقف عند حد معين، إنما هي حالة صوفية حققها بإرادته رغبة منه للوقوف في مقام الحضرة، وفي شعره الكثير من المقطوعات المعبرة عن هذا المقام والملاحظ عليها أنه في أغلبها يشير دون أن يصرح كما في قوله:

إلى كمْ تَـمادِي في غُرُور وغفلة	وكم هكذا نوم إلى غير يَقْظَةِ
لقد ضاعَ عُمْرُ ساعة منه تشتري	بماء السَّماء والأرضِ أيَّةَ ضيْعَةِ
أتُنفِقُ هــذا في هوى هذه الّتي	إلى الله أن تسوى جناح بعوضةِ
وترضى من العيش السعيد بعيشهِ	مع الملإ الأعلى بعيشِ البَهيمةِ
فيا دُرّة بين المزابل ألقِيتْ	وجَوْهرةً بيعتْ بأبخس قيمةِ [3]

المتلقي لهذه الأبيات يحس أنها لا تعبر عن مقام التوبة الذي أشرنا إليه آنفا، إلا إذا أضفنا حقيقة أن مقام التوبة تتقدمه أحوال تعد بمثابة المفتاح لها، أبرزها الانتباه والتيقظ وهو "خروج العبد من حد غفلته" [4]، ومجموع هذه الأبيات تعكس

---

[1] - القشيري: الرسالة القشيرية. ص 164.

[2] - المصدر نفسه. ص 164.

[3] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 324.

[4] - أبو نجيب السهر وردي: آداب المريدين. تحقيق: منحيم ملسون. القدس. 1977. ص 20.

فعلا انتباه التلمساني وخروجه من دائرة الغفلة، لأن الذي "تمت يقظته نقل إلى مقام التوبة" [1].

تحقيق التلمساني لمقام التوبة أيقظ في نفسه الرغبة عن الدنيا والتجرد كلية إلى الحق، مما يجعله ينتقل إلى مقام الزهد، وهو عندهم يعني" أن يخلي أحدهم قلبه مما خلت منه يداه، وأن تفقد الدنيا في عينيه كل قيمة، ويشترط ألا يكون زهده خوفا من النار، أو رجاء للجنة، بل ميلاً عن الدنيا حتى يستطيع أن ينصرف بكليته إلى الله" [2]، و التلمساني ترك في زهده كل حظوظه المادية التي تبعده وتشغله عن الحق؛ لأنه لم يعد يملأ قلبه سوى الحق يقول:

لا تحسبوا أَنني عن حُبِّكمْ سالِي   وحقُّكم لم يزَلْ حالي بِكُمْ حالِي
يــا ساكنين فـؤادي وهْوَ منزلهم   لاَ عِشْتُ يَوْماً أراهُ منْكمُ خَــــالِي
أنتُم لقلبِي أولى مـــــــن جوانحه   حقّا عليَّ رغـــم حُسّادِي وعُذَّالِي [3]

إذا كان الزهد كما عبر عنه يعني إفراغ قلبه مما يشغله عن الدنيا وحظوظها في مقابل التوجه للحق، فإن هذا يجعله مستلب الإرادة، هذه الحال يقول معبرا عنها:

لِمعْنَايَ قلـــبٌ نحَوكُمْ أبدًا يَصبُو   وعندِيْ لكم وَجْدٌ جميعي له نَهْبُ

ومازال سلبِي فِيكُمُ واجباً لَكُمْ   وفي حُبِّكُمْ يا سادتِي يجب السَّلبُ [4]

إقرار التلمساني باستلاب إرادته وتفويض آمره لله جاء إيمانا منه للقضاء على عادته البشرية ليقوم بإرادة الحق؛ لأن ما يعترضه في دنياه يعد مجرد اختيار لقضاء الله وقدره.

---

[1] - السهر وردي: عوارف المعارف. ص 271.

[2] - عمر فروخ: التصوف في الإسلام. دار الكتاب العربي. بيروت. 1981.ص53.

[3] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 189.

[4] - المصدر السابق. ص 40.

وليحافظ التلمساني على هذا المكسب ينبغي عليه أن يصبر، والصبر عند الصوفية ينقسم إلى: ما يقع في دائرة الأفعال الخاصة بالإنسان وهو صبر لله، وإلى ما لا يقع في دائرته وهو صبر بالله، فالأول عندهم " فرضا فرضه الله على الإنسان، وعلى المرء أن يقوم بهذه الفروض التي أوجبها الله" [1]، امتثالا لأوامره، أما الثاني فيتعلق " بالأفعال التي لا ذنب للمرء فيها والتي تقع قضاء وقدرا" [2]، أما أعلى درجات الصبر عندهم هي الصبر عند الله، وهي درجة المحبين لله الذين لا يصبرون لحظة عن حبهم لله [3]، وهذا النوع هو الذي عبر عنه التلمساني حينما لم يستطع أن يصبر عن حبه لله بقوله:

كثير غـــــرامي في هواك قليل وجُـــــمْلَةُ مَدْلُولي عليك دليلُ
وكمْ حسن الصَّبر الجميل وعنكمُ وحقُّك ما الصَّبر الجميل جَمِيلُ [4]

وتتوارد المقامات في شعر التلمساني بين ذكره لها بلفظها الصريح أو بالإشارة والتلميح، واستنادا إلى ما تركه لنا من شعر يتبين لنا أنه قد حقق لذاته قيما روحية من خلال المقامات التي مر بها، لإدراكه بأنها السبيل الوحيد الذي يكفل له لقاء ربه؛ لأنها "تضع المريد موضع حضور في حضرة الحق، وتملاء قلبه بالشوق إلى اللقاء، وتبعث فيه الحزن على الفراق" [5]، الذي يبعث على لزوم المجاهدات.

وإذا أمطنا اللثام عن مقامي الرضاء والشكر فإننا نجدهما متحققان في تجربته، وإن لم يردا بلفظهما الصريح إلا أننا نستشفهما من سياق أقواله الشعرية.

في البداية نشير إلى أن الرضا مختلف فيه فهناك من قال بأنه من المقامات وهناك من قال بأنه "من جملة الأحوال، وليس ذلك كسبا للعبد؛ بل هو نازلة تحل

---

1 - *فيصل بدير عون: التصوف الإسلامي الطريق و الرجال. ص 117.*
2 - *المرجع نفسه. ص 118.*
3 - *مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 125.*
4 - *عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 165.*
5 - *مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 129.*

بالقلب كسائر الأحوال" [1]، أما القشيري فيرى أن الناس تكلموا في الرضا وكل واحد عبر بما وقع له يقول: " فهم في العبارة عنه مختلفون، كما أنهم في الشرب والنصب من ذلك متفاوتون" [2].

وهذا التباين لا يغير من الحقيقة شيئا؛ لأنه في النهاية يعد من المراحل التي يمر بها السالك في رحلته الروحية، وهي درجة ينبغي ألا يقف عندها إنما يتجاوزها إلى غاية أسمى منها وهو الحضور مع الحق والفناء فيه [3].

وأهمية الرضا تكمن في كونه الواسطة التي يحقق من خلالها الصوفي محو حظوظه البشرية وتثبيت حقوقه الإلهية التي ينال بها حظوة، إلا أننا نجد "أن لمقام الرضا بمقام الصبر صلة تناوب" [4]؛ لأن التلمساني عندما يعبر عن هذا المقام نجده يقر بصبره عما يثنيه في نوال مقام المحبوب كما في قوله:

أما آن أنْ تَـرْثِي لشدَّة مـــا ألقَى	وأَسْعَدُ في باب الحبيب ولا أشقَى
فلا تَخْتَبِر صبري فلا صبر لي يُرَى	ولا صـدق إلاّ أن وهبتُ لكَ الصِّدقاَ
مليكِي خـلِّصنِي مـــن الخلق إنني	سئمتُ ومن بهواك لم يألف الخَلقاَ [5]

وقد ذهب السهروردي إلى القول بأن القلب إذا باشر حقيقة العلم أداه ذلك إلى الرضا، وبين المحبة والرضا صلة وطيدة، فمن المحبة منبع الرضا وفعل المحبوب بموقع الرضا عن المحب الصادق، لأن المحب يرى أن الفعل من المحبوب مراده واختياره فيفني في لذة رؤية اختيار المحبوب عن اختيار نفسه، وكما قيل كل ما يفعل المحبوب محبوب [6].

---

[1] - القشيري: الرسالة القشيرية. ص 264.
[2] - المصدر نفسه. ص 265.
[3] - فيصل بدير عون: التصوف الإسلامي الطريق و الرجال. ص 123.
[4] - أحمد عبد الرحيم السائح و عائشة يوسف المناعي: دراسات في التصوف و الأخلاق. دار الثقافة. الدوحة. ط1. 1991. ص 165.
[5] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 157.
[6] - السهروردي: عوارف المعارف. ص 293- 295.

وإذا كان التلمساني قد أولى أهمية كبيرة لمقامي الصبر والرضا فلإدراكه بأن من فقد مقام "الرضا فقد حال المحبة، ومن فقد حال المحبة فقد حال القرب، ومن فقد حال القرب لا خلاص له ولا عودة اختيارية حتى يعود عودة اضطرارية" [1]، وغاية التلمساني المرجوة من خلال هذه الرحلة الروحية التي تقطعها روحه - وهو صابر على مشاقها - إلا رغبة منه للعودة الاختيارية التي تخلصه من الخلق يقول:

فلا تَخْتَبِر صبري فلا صبر لي يُرَى ولا صـدق إلاّ أن وهبتُ لكَ الصِّدقاَ
مليكِي خلِّصنِي مـن الخلق إنني سئمتُ ومن بهواك لم يألف الخَلقاَ [2]

إذا كان الصوفية يعتبرون أن المقامات ليست غاية في حد ذاتها، إنما هي وسيلة ترتقي بها الذات الصوفية إلى الحضرة العلية، فكذلك وجدناها عند التلمساني، فخضوعه لهذه المقامات وتدرجه فيها إنما كان وسيلة يرتقي بها إلى حال القرب "فجميع تلك المقامات تصب في نهاية السلوك في بحر واحد هو بحر المحبة الإلهية" [3].

وقد تحقق للعفيف هدفه من خلال مروره بتلك المقامات وأحوالهـــا حـــين قال:

ملأَ الكون حُسْنُهُ فلـــهذا كلُّ صبّ إلى معَانِيه يَصْبُو
شاهَدتْ حُسْنَهُ القلُوبُ فأَمْسَى ولهُ فـي العُقولِ نهبٌ وسلبُ [4]

هكذا يعبر التلمساني عن لحظات الحضور التي تحققت له بأن شاهد أنوار الحق المتجلية في أطراف الكون التي ملأها حسنه، فالمشاهد لأنوار الحق يسلب عقله، وتتلاشى ذاته، وتذهب صفاته، ويفني في ذات الله وصفا وفعلا، وتحقق التلمساني بهذه الحالة ذكرته بمذهب الحلاج في وحدة الشهود حين يقول:

---

[1] - *مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 131.*
[2] - *عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 157.*
[3] - *مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 134.*
[4] - *عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 39.*

تُذَكرُنِي الحلاج والكأس تُجْتلَى ولكنَّها عنه تُصَانُ وتُحْجبُ [1]

وهذه المقامات التي مر بها التلمساني كانت كفيلة لتوصله لحال المحبة "والمحبة عند الصوفية طريق للوصول إلى الله" [2]، ودونها لا يمكن للصوفي تحقيق حضوره المأمول

2. الخـــــلاص بالولاء والمحـــــبة

نستطيع القول بأن هناك من الصوفية من اعتمد على المقامات كأساس موصل إلى حال المحبة والقرب من الحق، وهناك من لم يكتف بالمقامات لوحدها؛ بل تعداها إلى التوسل بالولي كواسطة للخلاص من حال الغياب آملا في تحقيق الحضور المنشود في رحلته الروحية.

ولأهمية الولي للمريد نجد ابن خلدون يقول: "وأما مجاهدة الكشف والمشاهدة التي مطلوبها في رفع الحجاب، والاطلاع على العالم الروحاني وملكوت السماوات والأرض، فإنها مفتقرة إلى المعلم المربي، وهو الذي يعبر عنه بالشيخ، افتقار وجوب واضطراب لا يسع غيره، ولا يمكن في الغالب حصولها دونه وجوده" [3]، وهذا الرأي يجعل من الشيخ أو الولي شرطا ضروريا وقاعدة واجبة للسالكين لدرب المحبة الإلهية، الراغبين في الوصول إلى مقام الحضرة العليا، فالولي بهذا القول مفتاح باب العروج إلى الحق؛ لأنه "الواسطة بين عالم الأمر وعالم الخلق" [4].

وتوسل التلمساني بوليه ليس توسلا بجانبه المادي، إنما توسل بحقيقته، وما يحمله من نور إلهي سار في قابله و مجلاه، فهو عنده ليس إلا مجلى انطبع على

1- المصدر نفسه. ص 38.

2- يوسف زيدان: شعراء الصوفية المجهولون. دار الجيل. بيروت. ط2. 1996. ص 7.

3- ابن خلدون: شفاء السائل وتهذيب المسائل. تحقيق: محمد مطيع الحافظ. دار الفكر. دمشق. 1996. ص 126.

4- حسن محمد الشرقاوي: الحكومة الباطنية. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. بيروت. ط1. 1992. ص 44.

صورته نور الحق [1]. وهذه الحقيقة تعد منطلق كل الصوفية كما سبقت الإشارة، أما الميزة التي انفرد بها التلمساني عن باقي الصوفية المتوسلين بأوليائهم كونه لم يذكره باسمه الصريح إنما أشار إليه فقط كما في قوله:

أغـــــارُ عليه أن أصَرِّح باسمه وأرضّى بما يرضاهُ من جُورِ حُكمهِ

فوا عطشي إن لم يكن لي موردِ سوى بُرْدِ مـــا تحــــت اللِّثامِ وَلَثْمِهِ

بعيد على قرْبِ المزار منــــــاله وأبعد منه نيل صـــــــبري وعزمهِ [2]

إن التوسل بالأولياء هو توسل في الحقيقة بالصفات والأفعال الإلهية المتجلية في قوابلهم، مما يجعل تصرفاتهم وأفعالهم وكراماتهم الخارقة لقانون العادة البشرية، لا إرادة لهم فيها؛ لأنها متولدة من إرادة الحق [3]، وقد أثبت السهروردي الكرامات للأولياء في عوارفه حين قال "قد يكاشف اللّه تعالى عبده بآيات وكرامات تربية للعبد وتقوية ليقينه وإيمانه" [4].

وإن كانت الكرامة لا تخرج عن نطاق القدرة الإلهية، إلا أن صاحبها يمتلك قوة تبدو خارقة لنواميس الكون، وهناك الكثير من الحكايات عن هذه المظاهر المنزاحة عن مجرى الحياة العادية، وقد استطرد في ذكرها عدد من الصوفية كالسراج الطوسي، والمكي، والغزالي، والقشيري وغيرهم.

وإن كان الأولياء مختلفين في درجاتهم ومتفاوتين في رتبهم [*]، إلا أنهم يشتركون في أنهم واسطة بين الحق والخلق لما يمثلونه من حقائق روحية متجلية في قوابلهم البشرية.

---

[1] - *مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 141.*

[2] - *عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 366.*

[3] - *مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 144.*

[4] - *السهروردي: عوارف المعارف. ص 201.*

[*] - *مراتب الأولياء على درجات فأعلاها مرتبة يسمى القطب أو الغوث ثم النقباء ثم الأوتاد فالأبرار وأخيرا الإبدال. ينظر: كمال مصطفى الشيبي: الصلة بين التصوف و التشيع. دار الأندلس. بيروت. 1982. ص 230.*

إن التوسل عند التلمساني يرتبط بالمحبة "ومحبة الأولياء عند هؤلاء القوم ليست محبة الجسم للجسم كما قد تكون المحبة الشبقية، التي يبحث فيها صاحبها عن اللذة الحيوانية، ولكنها محبة روحانية تتعلق فيها الروح بالروح" [1]، فالحب ليس فقط انفعالا إنسانيا، ولكنه قبل كل شيء حركة وجودية تحكم كل الكائنات على اختلافها؛ لأن الله جعل حقيقة الحب سارية في كل عين ممكن متصف بالوجود وقَرَنَ معها اللذة التي لا لذة فوقها [2].

ومن هذه الرؤيا نجد التلمساني يعبر عن اطمئنانه وأنسه في حال قربه من وليه، ومناجاة وحسرته في حال بعده، ولا نتعجب من هذه المحبة؛ لأنها - في نظره - محبة موصلة لمحبة الله، يقول في هذا:

متى تَنْجلِى عن ناظِري لوعة الهوى	وأحشاؤُه في أدمعٍ تتضرَّمُ
مهالكُ هذا الحبِّ غيرُ خفيَّة	وفي الحبِّ يغشى الخاطرُ المتوسِّمُ
محبٌ لمحبوبٍ إذاً ما تركتُه	تأخَّرتُ خوفا والهوى يتقدَّمُ
مدارك من قلبي مرادِى كلِّه	وأسلمُ من إرْبِ القلوب المسلّمُ
محالٌ حياتِي إنْ فقدتكَ لمحة	ومن غاب منه بدرُه فَهْوَ مُظلِمُ
مجال في الدَّوح راحٌ وراحة	فيشفى به جسم وروحي تنْعمُ
منآي مناجاتِي وفيها مُنِيَّتِي	لذلك هذا الحبُّ شَهْد وعلْقَمُ [3]

إن خطاب التوسل بالولي عند التلمساني ما هو في حقيقته إلا ذكر لخصال وصفات وأفعال وليه، والمعبر عنها إجمالا بحبه له؛ لأن "الأولياء من الخلق وليسوا من الخلق: من الخلق باعتبار مظاهرهم وأشباحهم وليسوا من الخلق باعتبار أرواحهم وحقائقهم" [4]، والولي في نظر ابن عربي يعد "أكمل مجالي الحق؛ لأنه

[1] - مختار حبار: *الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني*. ص 146.

[2] - منصف عبد الحق: *الكتابة والتجربة الصوفية*. ص 393.

[3] - عفيف الدين التلمساني: *الديوان*. ص 360.

[4] - مختار حبار: *الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني*. ص 147.

المختصر الشريف، وهو العالم الأصغر الذي انعكست في مرآة وجوده كل كمالات العالم الأكبر أو كمالات الحضرة الإلهية" [1].

فالولي في نظر الصوفية القائم بالحق في الخلق والمتصرف بإرادة الحق في الخلق، فإذا كان للحق "وجود حقيقي وهذا له في ذاته، وجود إضافي وهو وجوده في أعيان الممكنات" [2] فسريانه في أعيان المكنات تجلى في خلقه بصورتين إما في صورة الأنبياء أو في صورة الأولياء والصلحاء.

وهذا ما جعل التلمساني يمدح ويتوسل ويتوجه إلى وليه، لا كشخص حادث في إطار بشري بمكانه وزمانه؛ بل بوصفه مرآة تجلت فيها صفات الحق وأفعاله.

وهذا الأسلوب جعل من خطابه المدحي التوسلي ذو وجهين؛ الأول اعتراف منه بتلك الحقيقة النورانية، والوجه الثاني هو توسله بذلك آملا منه في أن يرتقي بها إلى مراتب التجليات، أين يتم له تحقيق حضوره مع الحق [3]، وإيمانه بهاتين الحقيقتين جعله ينحو إلى القول:

هذا هو المجد الّذي قد غدا	لا يصل الكلُّ إلى بَعْضِه
سماؤُهُ في أرضه لم تكنْ	لتعلوُ بِسِوَى أرضِه
وكلُّ من قام بحبه	قام بفرض اللّه في فرضِهِ
عينُ رضا اللّهِ رضاهُ فمَنْ	أراد أن يُرضِي اللّه فيُرضِهِ [4]

إذا كان التلمساني أبرز قضية ولائه وتوسله بوليه كسبيل من سبل خلاصه، فذلك لإدراكه بأن قيام ذاته بذات وليه يعني اقترابه من أصله وجوهره الروحي الذي غاب عنه.

---

1 - ابن عربي: فصوص الحكم. ص 36.

2 - المصدر نفسه. ص 26.

3 - مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 149.

4 - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص340.

إن تصوير التلمساني لحقيقة وليه إنما هو تصوير لكماله في مقابل ذم نفسه، وذم النفس يعبر عن الرغبة في الاتحاد بالمطلق، والصوفي إذا ذم نفسه وتخلى عن حظوظه البشرية يكون باب الخلاص أمامه مفتوحا؛ ليرتقي إلى مقام الحضرة القدسية [1].

3. الحضور بحب النبي والتوسل إليه

توسل التلمساني بشخص النبي يماثل توسله بحقيقة وليه، ولئن كان يدرك - كباقي الصوفية- أن الحقيقة النورانية المتوسل بها في النبي أظهر منها في الولي؛ "فالحقيقة المحمدية كانت أولى الحقائق في الظهور، فاستنارت بها قناديل العالم بعد أن كان في ظلام دامس، وظلت تلك الحقيقة الساطعة تظهر في مجالي الأنبياء بقدر، إلى أن ظهرت في خاتم الأنبياء محمد عليه السلام أقوى المجالي وأصفاها، لتجلى لتلك الحقيقة في قابله، تجليا ساطعا لم يسبق لنورها أن سطع في قابل آخر مثلما سطع في الخاتم" [2]، أي إنه - عليه السلام- يمثل صورتين مختلفتين "صورته نورا قديما كان قبل أن تكون الأكوان، ومنه استمد كل علم وعرفان، فهو مصدر الخلق جميعا، فمنه صدرت الموجودات، ومن نوره ظهرت أنوار النبوات، فهو أول خلق اللّه أجمعين*، ثم صورته نبيا مرسلا" [4].

مما يجعلها من جانب تعد مصدر حقائق الوجود المتعين، ومن جانب ثان تعد واسطة بين الموجودات والحقيقة المطلقة [5].

---

[1] - مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 150.

[2] - المرجع السابق. ص 151.

[*] - وقد عبر عن ذلك بقوله:

وإذا رجعت إلى الصحيح فكلنا	أغصان دوح قد حواها مغـــرس
ووراء ذلك لا أشـــــير لأنه	سـر لسان النطق عنه أخـــرس
أمــر له وبـه ومــــنه تعيــنت	أعيانا ووجــــــودنا المتلبس

[3] - محمد جلال شرف: الحلاج الثائر الروحي في الإسلام. مؤسسة الثقافة الجامعية. الإسكندرية. 1970. ص 68- 69.

[4] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 125.

[5] - مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 155.

وقد عبر التلمساني عن هذا التوسط بقوله :

ولمْ يَكُ في هذا التَّوسُّطِ مُثْبِتاً   على النَّاس حقاً أو تميُّزَ منْصِبِ

ولَكنْ يَرَى أنْ ليسَ حولٌ وقوَّةٌ   لغيرِ الكمال المطلق الجود فأرغبِ [1]

إن المحبة المتجلية في قصائد التلمساني للنبي - عليه السلام- إن هي إلا "محبة الأرواح الجزئية للروح الكلي، باعتبار أن الأرواح الجزئية قد استمدت وجودها من الروح الكلي أو الحقيقة المحمدية؛ لأنها سر وجود تلك الأرواح أو الذوات الجزئية" [2]، ولذلك فالتلمساني يعبر عن حنينه وشوقه للروح النبوية، التي لا يمكنه دون أن ينال وصالها تحقق حضورا مع الحق، وقد عبر عن هذا الشوق والحب بقوله:

لو لم يلذّ الموت لي في حبكم   لم أصبُ نحو البرق وهْوَ حُسامُ
لما اعترضتُ بنار شوقي للهوَى   ولكلِّ نارٍ بالنَّسيم ضرامُ
صبٌ يرى نار الصبابة أنها   في حُبِكُمْ بردٌ له وسلامُ
وإذَا أتتكُمْ أُمَّة بشفيعهَا   وافيتكم ولِي الغرام إِمَامُ [3]

هذا هو حال التلمساني في تعبيره عن حبه للنبي، فهو يبرز شدة تعلقه لحقيقته النورانية، وما في ذلك من إشارة منه لشمائله الطاهرة، وكيف لا يكون بهذه الشمائل وهو المتصف بصفات الحق في هذا الخلق، فروح محمد عنده "تقف بين الحق والخلق من الناحية الوجودية" [4]، ومما ذكره التلمساني من مدح في النبي قوله:

شهِدتْ شَمائلكَ الشمول   فَغَدتْ مَعاطِفُها تَميلْ
وَصَبَتْ بمعناكَ الصّبا   فلذا النسيمُ بِهَا عليلْ

---

[1] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 64.

[2] - مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 155.

[3] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 190.

[4] - كرم أمين أبو كرم: حقيقة العبادة عند محي الدين ابن عربي. دار الأمين للطباعة والنشر و التوزيع. القاهرة. ط1. 1997. ص 62.

فغرام قلبي واجـــــــب فيهمْ وصبري مستحيلْ

جُدْ يا جميل الوجـه منـــــكَ يليقُ أن يبدُو الجمِيلْ

وأعدِلْ فحـسنُك لا يُرى بـــــين الملاحِ له عَدِيلْ

واسمـــح لعبدك بالقليـــــــل فــربّما نـفع القليلْ [1]

يتبين لنا أن محبة التلمساني للنبي لم تكن في حقيقتها محبة واحدة إنما هي محبتين؛ واحدة للظاهر والأخرى للباطن.

أما ما نجده عند الصوفية من احتفال بمولده فيعبر من جهة عن احتفالهم بمولد الخلاص البشري، ويعبر من جهة أخرى عن احتفالهم بمولد النور المحمدي المتجلي في شخص محمد الإنسان عليه السلام، ولذلك ألفينا التلمساني في مدحياته للنبي يزاوج بين التعبير عن محبته والاحتفال بمولده كما في يقول:

وتلك سبيلٌ قد دعـــا ببصيرة لها ودَعـــــوْنَا كلَّ شرقٍ ومغربِ

فــذلك داعي اللّهِ بالمنهَجِ الَّذي به صُورَةُ التَّكميلِ في كلِّ مذهبِ

شَرِيعةُ حـــقٍّ حقُّ كلِّ شريعةٍ مقامُ خُصـــــوصٍ في عمومٍ مرتَّبِ

مشاراً إليهِ صُورة مـــن جهاتها جميعاً ومعنَى مـــــن حقائق غُيَّبِ [2]

هذه حقيقة النبي التي جسدها التلمساني في خطابه المدحي فهو تارة يعبر عن الحقيقة الظاهرة، وتارة أخرى يتحدث عن الحقيقة الباطنة، وأحايين أخرى يتحدث على مولده، وما يمثله من سبيل للخلاص لهذه الذوات الغائبة عن الحضرة، وبعد هذا الإقرار تأتي مرحلة التوسل به وبالحقيقة النورانية المنضوية فيه، لأنه وسيلة وغاية "وسيلة لرضا الله ومحبته، وغاية لأنها تفضي إلى رضا الله عن العبد ومحبته له" [3]، ورغبة الاتصال تجعل من التلمساني يبرز في توسله صورتين؛ "صورة صفات الذات المتوسلة بالنبي (ص) التي تبدو في أغلب الأحيان مشوبة بنقص،

---

[1] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 173.

[2] - المصدر نفسه. ص 64.

[3] - أسعد أحمد علي: المنتجب العاني وعرفانه. ص 503.

ملفوفة بذنوبها ... في شرنقة حظوظها البشرية، وتتوق إلى الخلاص من كل ذلك النقص الذي منعها من الفرار من الخلق وظلمه، للعروج إلى الحق وعدله" [1]، في مقابل صورة النبي الطاهرة المتصفة بالكمال كما مر معنا في مقطوعاته الشعرية، وهو في توسله يبحث عن إزالة نقصه والسمو بذاته لأجواء الكمال، وإن صرح بأن هذه الحقيقة التي يسعى وراءها غير متاحة لجميع الناس، حين قال:

ولاَ يشْبعنِّ عقل امرئ في مدائحي ... ا بـين معـناه وبيني تعلق

ولكنّ لي في عالمِ الحسنِ نشأة ... عبودتُهَا ليست من الرِّقِّ تُعْتَقُ

فمنْ يسْعَ في آثارهَا يلحق العُلاَ ... وأنّي سوى من ساعد اللّه يلحقُ [2]

وإن كان وقوف الصوفية أمام الحضرة المحمدية وتوسلهم بها ليس غاية في حد ذاتها، إنما هي وسيلة من وسائل تنقية الذات من حظوظها البشرية والسمو بها إلى الحقائق النورانية، آملا في تحقق الحضور المأمول.

[1] - مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 167.

[2] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 153.

ثالثا: بعد الحضور

إدراك التلمساني لحقيقة غيابه عن الحق جعلته يتخذ أساليب متنوعة كمحاولات للخلاص مما هو فيه، فكما مر بنا وجدناه أخضع ذاته للمقامات وما فيها من مجاهدة نفسية، ثم عبر عن ولائه لوليه لما يمثله من حقيقة روحية سامية، وعلاوة على هذا، نذكر ما ألفيناه عنده من مدح نبوي إشادة منه على الحقيقة الأزلية المتمثلة فيه، كل هذه الوسائط التي مر بها التلمساني في تجربته الصوفية، وإن صح القول المشكلة لها أوصلته للحب الإلهي، فالمتقدم في هذه الوسائط(المقامات، الصحبة، التوسل) يحقق تقدما روحيا قمته المحبة الإلهية.

ولذلك عُدَّ الحبُ الإلهي عند التلمساني منفذًا لخلاص الذات الصوفية من غيابها؛ لأنه "حال قديم منحته روحه في عالم الآمر قبل أن تهبط إلى هذا العالم السفلي، إلا أنه لم يبق في هذه الحياة الدنيا على ما كان عليه من صفاء ونقاء؛ بل أفسدته ظروف الحياة المادية وشابته شوائب الحس وشهوات النفس" [1]، لذلك وجدناه يتوسل بالأولياء والأنبياء على أمل تصفية نفسه وتنقية قلبه؛ "لتستعيد روحه روحانيتها الأولى، وتستشعر حبها القديم الذي منحته قبل أن تهبط من عالمها العلوي، وتتصل ببارئها الذي صدرت عنه اتصالا يفنيها فيه، ويوحدها معه، ويشعرها بسعادتها القصوى" [2].

إلا أن الشيء الملاحظ على المقطوعات التي نظمها التلمساني للتعبير عن مواجده الصوفية في حبه الإلهي، تتشابه إلى حد بعيد بما نظمه المتغزلين الحسيين في التعبير عن الحب الإنساني، ويعود هذا التشابه إلى اشتراك الخطابين في ألفاظ بعينها كالحب والعشق والهوى والغرام والهيام والشوق والاشتياق والقرب والبعد والحضور... وغيرها من الألفاظ، وهذه الأحوال ليست مقتصرة على شعر التلمساني لوحده، إنما هي قضية مطروحة على الغزل الصوفي بعامة.

---

1 _ محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي. ص 181.

2 - المرجع نفسه. ص 181.

أما تفسيرات هذا التشابه فهي متباينة، فهناك من يرى أنهم لجأوا إلى هذا النوع من الأسلوب الإنساني في الغزل خشية أن تضيع معانيهم في غير أهلها، ممن لا يفهمونها [1]، وهناك من يرى أنهم استعانوا في شرح حبهم الإلهي المتجاوز لإدراك العامة بتجارب الحب الإنساني، أي استعانوا "بالمحسوس في توضيح المعقول لتقريب المعلومات من الأذهان" [2]، وهذا التعليل الأخير أقرب للقبول؛ " لأن العلم بخفايا عالم المجهول، الذي ينكشف في رؤيا جذبية قلما يحتاج إلى الإدعاء بأنه ليس في التوق تبيانه، دون اللجوء إلى صور وشواهد منتزعة من عالم الحس" [3]، فلا يمكن التعبير عن عوالم غير عادية بلغة عادية ، ولا يمكن القبض على معان مائعة غائمة في قوالب لغوية جاهزة، مما يجعل من الرمز أفضل وسيلة وأمكن طريقة يعبر بها الصوفي عن عالمه الروحي.

ويوظيف الشعر الغزلي بطابعه الرمزي عندهم على نوعين، " أولهما ذلك الشعر الغزلي الذي قاله شعراء حسيون في الغزل الإنساني، ثم نقله الصوفية إلى الأجواء الروحية، وثانيهما ذلك الشعر الذي أنشأه الصوفية أنفسهم في أغراضهم الروحية" [4].

وقد وجد التلمساني بالأخص في النموذج الأول قالبا فنيا مناسبا للتعبير عن تجربته العشقية، حيث رمز في الكثير من الأحايين إلى محبوبه بمعشوقات الحب الإنساني كليلى، ولبنى، سلمى، سعاد، ونُعمّ، وغيرها.

مما يجعلنا ونحن نقرأ قصائده ومقطوعاته نقف متسائلين: هل التلمساني يتغنى بحب سعاد، وسلمى، ولبنى، وهند وغيرها على وجه الحقيقة؟، أم أن "كل هذه الأسماء وما يوجه إلى صاحباتها من حديث الحب والإقبال، والود والهجر وغير

---

[1] - عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي. ص 302.

[2] - المرجع نفسه. ص 298.

[3] - نيكلسون: الصوفية في الإسلام. تعريب: نور الدين شريبة. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط2. 2002. ص 102.

[4] - عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي. ص 299.

ذلك، ليس إلا لونا من ألوان التعبير الرمزي الذي أثره الشاعر صيانة لأسرار محبته الإلهية" [1].

ومن نماذج غزله المتقاطع مع غزل الحب الإنساني قوله:

كم ذا تمـــــــوه بالغرام وتستر	صرِّح ودعهم يعذِلـــوا أو يَعْذرُ
أنا ذلك الصبُّ الــــذي بجمالها	أبدا أهِـــــيمُ وعنه لاَ أتَغيَّرُ
من كان يَعْذلنِي فقد برح الخَفَا	وبدت شواهــدُ صبوة لا تُنكَرُ
قــــــال العواذل: إنَّ توحيدي لها	مِمَّا يضـلّ به المــحِبُّ ويكفرُ [2]

وكذلك ما نجده في قوله:

كيفَ أبغِـــي ورد الرياض ووردا	مــن مُدام ومنكَ وردي وَوردي
ما رأينا مـــن صبْرِ الجفن سَيْفًا	يخـجل الهند غير أجـفان هندِ
قال لي خدُّها الصّقيل وقد صــا	ر مــرآةً: ما ترى قلتُ: خَـدِّي [3]

ولا نعجب من هذا التداخل؛ لأن الغاية التي يهدف إليها الحبان الصوفي والبشري هي اتحاد المحب في المحبوب والفناء فيه؛ لأن المحبة لا تصلح "بين اثنين حتى يقول الواحد للآخر أنا" [4].

وبالإضافة إلى ما أتاحته لهم لغة المتغزلين في التعبير عن مواجيدهم الصوفية، لجأو كذلك إلى مورد أخر كان الأقدر أيضا على استساغة أذواقهم هي أقوال الخمريين الحسيين، إن لم نقل استعملا أسلوبا واحـــدا " فتكلموا عن كؤوس

---

[1] _ محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي. ص 151.

[2] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 102.

[3] - المصدر نفسه. ص 97.

[4] - القشيري: الرسالة القشيرية. ص 427.

الحب، وسكرهم بهذه الكؤوس، وانتهى بهم سكرهم إلى فنائهم في محبوبهم، فناء لم يشاهدو خلاله غير جمـــال الحبيب "[1].

وقد عبر التلمساني في الكثير من أشعاره عن حالات حضوره التي عادة ما ترتبط عند الصوفية بالخمرة والسكر، فتجليات الحضرة القدسية تغيب الذات عن عالمها كما تغيب الخمرة المادية العربيد عن عقله، ومما قاله التلمساني في تجلي الحق له وما صاحبه ومن سكر وفناء حقق بهما وصاله المأمول قوله:

لـذْ بالغـــــــــرام، ولـذة الأشـواق	واختَرْ فناكَ في الجَـمالِ الباقِي
وتَـــــوَقٍّ من كـأسِ الصدود بشُربه	من ماءِ دمعكَ فَهْوَ نِعم الواقِـــي
وإذَا سقيتَ الصَّرْفَ مــن خَمْرِ الهوَى	إيـاك تغفل عـن جمــال السَاقِي
وألق الأحـــــــبَّة إن أرَدتَ وصـالهم	مُـتَلذِذا بالـذُّلِ والإمْـــــــــلاَقِ
مادام حـــسن جــــــمال من أحبَبْتهُ	تَجلَى علـيَّ فَلا عَدِمتُ محَاقِي[2]

تعبير التلمساني عن تجليات الحق له هو تعبير عن لحظات الزمن السرمدي، الذي يكون بديلا عن الزمن الفيزيائي الذي تفر منه الذات فرارا إلى الحق، وهي اللحظة التي تكون فيه الذات قد خرجت من حكم نطاق الخلق وزمنه الطبيعي، واتحدت بالحق في زمنه الأبدي[3].

إلا أن هذه اللحظة لا تدوم، فسرعان ما تعود الذات إلى حكم وقتها الطبيعي، وتعود إليها حظوظها البشرية، فمن " علامات صدق المريد في بداية إرادته فراره عن الخلق، ومن علامات فراره عن الخلق وجوده للحق، علامات وجوده للحق رجوعه إلى الخلق"[4]. بمعنى أن السالك يكون مع الخلق أو ما يسمى بالفرق الأول، الذي يفر منه فرارا حبيا إلى الحق أين يتم له الجمع، بعدها يعود إلى الخلق

---

1 - عبد الحكيم حسان: *التصوف في الشعر العربي.* ص 299.

2 - عفيف الدين التلمساني: *الديوان.* ص 160.

3 - مختار حبار: *الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني.* ص 175.

4 _ عبد الحليم محمود: *شيخ الشيوخ أبو مدين شعيب.* منشورات المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. د ت. ص 126- 127.

أو ما يسمى بالفرق الثاني. وإذا كانت مرحلة الجمع تعد أسمى مرحلة؛ لأن السالك يرى فيها "جميع المخلوقات عائدة إلى أصلها فيشهدها فيه، ولا يشهد غير اللّه" [1].

في مقابل هذا نجد أن الاختلاف بين الخلقين الأول والثاني يتحدد في أن الأول يعكس مظاهر التفرقة بين المحب و المحبوب الذي لا عهد للصوفي فيه لا بسكر ولا يشرب، في مقابل الثاني الذي يحكي فيه الصوفي قصة الشرب والسكر واللقاء [2]، أي إن العائد ينظر إلى الحق نظر الجمع بالعين اليمنى، وينظر باليسرى إلى الخلق نظرة تفرقة [3]، ولننظر إلى قول التلمساني في أحد القصائد:

يـــا مُسْكرِي بالصحوِ بلْ يا مُثْبِتِي	بالمحْوِ، بل يا غائبِي يا حاضرِي
أسكنتَ شخص هواك طرفِي والحَشا	فعَمرتُ منك بواطنِي وظواهرِي
وأنَرْتَ مصباح الهـــــدي في ظُلمَتِي	حتّى تبـيَّن مُؤمنِي من كافرِي
شَاهدتُ حُسْنَك مَـــــــالَهُ من أوَّل	وكذاك عشقي مَالَهُ منْ آخـرِ [4]

هذا القول يعبر عن حالة من حالات حضور التلمساني مع الحق وما يصاحب ذلك من شعور إندماج الذاتين واتحادهما، وإن كانت هذه اللحظة لا تدوم؛ إذ سرعان ما تصحو الذات من نشوة الوصال وتعود إلى حالة الفرق وبالتحديد الفرق الثاني، وقولنا بأن التلمساني يعبر عن حضوره من موقع الغياب الثاني هو استعماله للأفعال الماضية المعبرة على حدوث الفعل وانقضاء زمنه، وكأن التلمساني في حال صحوه يروي قصة حضوره مع الحق، وهي قصة "تماثل ما يبقي من حلم في ذهن الحالم الصاحي من نومه، يرويه لغيره بقيد عقله وحسه" [5]، وهذه القصص التي يرويها التلمساني ويسرد أخبارها كثيرة في ديوانه الشعري، وهي في مجموعها لا

[1] - مجدي محمد إبراهيم: التجربة الصوفية. مكتبة الثقافة الدينية. مصر. ط1. 2003. ص 121.

[2] - مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 178.

[3] - مجدي محمد إبراهيم: التجربة الصوفية. ص 121.

[4] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 112.

[5] - مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 187.

تخـرج عـن كونهـا مشـاهد تعبر عـن الأحـداث الـتي عاشـها التلمسـاني أثنـاء رحلتـه الروحية.

وبهـذا يكـون التلمسـاني قـد أكمـل دورتـه الصـوفية الـتي بـدأها بفـراره عـن الخلق، ثم وقوفه مع الحق، وانتهت برجوعه إلى الخلق.

وإذا كـانـت كلمـة الحضـور عنـدنا كلمـة عامـة؛ فهـي عنـد الصـوفية دقيقـة ومجزأة إلى مراحل، "فالمحاضرة ابتداء ثم المكاشفة ثم المشاهدة" [1].

تعـد المحاضـرة " آخـر مراتـب الحجـاب وأول مراتـب الكشـف" [2]، وبـدايات الحضور تجعل مـن الصـوفي يقـف بـين نهايـة الفـرق الأول وبـدايات الجمـع؛ أي إنـه في وضـع المسـتعد لتلقـي أنـوار التجليـات الإلهيـة، وقـد صـــــور التلمسـاني هـذه الحالـة بقوله:

يَا واصلِي حاشـــاكَ تصبح هاجرِي	من بعد ما خَطَّرْتُ فـــيكَ بخاطرِي
وعلى الحقيقة كيف كُنتَ فأنتَ في	سوداء أحشـــائي وأســود ناظرِي
أبـدا جَـــــمالُكَ بالنَّهار مؤانِسي	وحديثُ حُسنكَ في الظَّلامِ مُؤَانِسِي
حيث اتجهتُ وحيـث كنتُ فشاهدِي	يَجلُوكَ بين بواطِنِي وظـــــواهرِي
يا قَلـــبُ هل أمسيتَ بين جـــوانِحِي	أمْ أنتَ تعْلَق في جـــــناحي طائرِ [3]

يعبر التلمسـاني مـن خـلال أبياتـه هـذه عـن طـور المحاضـرة كمرحلـة أولى مـن بـدايات الحضـور، وإذا كـان "صـاحب المحاضـرة مربـوط بآنيتـه" [4]، فالتلمسـاني دل على ذلك باستعماله لضمائر التفرقة والتعدد (يا واصلي، خطـرت، كنـت، ...) وهـي

[1] - ينظر: ابن خلدون: شفاء السائل وتهذيب المسائل. ص 69، القشيري: الرسالة القشيرية. ص 148.

[2] - ابن خلدون: شفاء السائل وتهذيب المسائل. ص 69.

[3] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 115.

[4] - ابن خلدون: شفاء السائل وتهذيب المسائل. ص 69.

مفردات تعبير على أنه لا يزال يفرق بينه وبين محبوبه، وإذا ما تخلص التلمساني من الآنية فإنه ينتقل إلى المرحلة المكاشفة.

والمكاشفة يشار بها عند الصوفية "إلى ما يبدو من الصفات والحقائق الإلهية أو الكونية لسر السائر، من وراء ستر رقيق خلف حجاب شفاف من اسم إلهي مقيد بحكم ومختصر بوصف" [1]، ومما قاله التلمساني في حال مكاشفة الحق له قوله:

لا تلُمْ صبوتِي فمن حَبَّ يصبُو	إنَّمـــا يرحَـمُ المحِبّ المحِـبُّ
كيف لا يُوقِدُ النَّسِيمُ غرامي	ولهُ في خِيام ليلَى مهَــــبُّ
ما اعتذاري إذا خَبَتْ لِي نــارٌ	وحبيبي أنوارُهُ ليس تخْبُـــو
مــلأَ الكونَ حُسْنُهُ فلهـــذا	كلُّ صب إلى معانيه يَصْبُــو
شَاهدتْ حُسنَهُ القلوبُ فأمسَى	ولهُ في العقولِ نهـــبٌ وسلبُ
نصبوا حــان حبِّه ثــــمَّ نادوا	يا نيام القـــــلوب للرَّاحِ هُبُّو
بنتُ كـرْمٍ زُفَّتْ لـكلِّ كريمٍ	ما علــى نفسهِ النَّفيسةِ صعْبُ
راحَ للـرَّاحِ والخـــــلاعَةِ عبدًا	وَهْوَ في مذهَــــبِ الحقيقةِ رَبُّ [2]

إذا كانت المكاشفة تعني كشف النفس لما غاب عن الحواس، فقد عبر التلمساني - في هذه القصيدة- عن هذه الحالة، لتتوالى أنوار التجليات الإلهية عليه، إذ برفع الحجاب بين الذات المحبة والمحبوبة، اهتدت القلوب إلى حسن الذات العلية، وما صاحب تجلي أنوارها من نهب السلب للعقول التي أسكرتها تجلياتها، حتى أصبح عبــدا للـــخلاعة التي أحــدثتها نشوة الظفر بالمرغوب فـــيه، وهو مذهب الحقيقة الذي أدركه بعدما انــــكشف له الغيب.

و معرفة المكاشفة توجب المشاهدة، والمشاهدة معرفة" بالله، وصفاته، وأفعاله، وأسرار ملكوته في أكمل رتب المعرفة، وإنما تحصل إذا انتهى صفاء قلبه

[1] - *عبد الرزاق القشاني: لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام. ص 432.*

[2] - *عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 39.*

إلى الغاية التي لا فوقها" [1]، وهي الرتبة التي تتخلى فيها الذات عن إرادتها لتقوم بإرادة الحق [2]، وهذا ما عبر عنه التلمساني بقوله:

لو كنتُ شربتُها مع النِّدمانِ   في حضرة ساقٍ دائم الإحسان
أفنتكَ بهـــا عنك وأبقتك بها   في مشهد غيبة عنِ الأكوان [3]

إن مشاهدة التلمساني للحق جعلته في غيبة عن نفسه؛ لأنه فني في ذات الحق وقام بإرادة الحق فالمشاهد "تمحق ذاته وأفعاله وصفاته، ويبقى قائما بالله وبصفاته وأفعاله ومشيئته بالكلية" [4] وهذه اللحظة عبر عنها التلمساني في أكثر من موضع من قصائد ومقطوعات كما في قوله:

عن كؤُوسٍ وخمرتِي حدثانِي   ودعانِي أموتُ وجـــــدًا دَعانِي
يا ندامَى أَهَـــــلْ عليَّ جناحٌ   حين أفْنَى بسكْرِهَا عَنْ عيانِي
يا سقاتي ما في عـيانِي سواها   فاقبلُوهـــــا مِنّي مكان العيانِ
هذه خمـرتِي فـــــأَيْنَ وجودِي   غبْتُ عنْ مشـــهدِي فأينَ أرَانِي [5]

هذه حال التلمساني في مشاهدته للحق، فقد رمز للحق وتجلياته النورانية بهذه الخمرة التي شرب كؤوسها فغيبته عن نفسه كما تغيب الخمرة المادية العربيد عن عالمه، وغياب التلمساني عن وجوده جعلته يسأل عن مشهده؛ لأنه لا يرى إلا هذه الخمرة التي تعد معادلا موضوعيا للذات الإلهية التي تغيب الذات الصوفية أثناء تجلي أنوارها عليها.

---

[1] - ابن خلدون: شفاء السائل وتهذيب المسائل. ص 70.
[2] - مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. ص 84.
[3] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 251.
[4] - مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. ص 84.
[5] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 369.

الفصل الثاني:
البناء النصي، ومشهدية التجـــربة

أولا : البناء النصي.

1. على صعيد التعبير.

يمكن أن نلحظ ملاحظات كثيرة على مستوى الوصف اللساني للنصوص المنتقاة من ديوان التلمساني، إلا أن المقام لا يتسع للإتيان عليها ، لذلك سنقتصر إلا على ما يضيء ويبرز لنا أبعاد التجربة خدمة للتشكيل المشهدي كهدف مرجو من الدراسة ، ولذلك سنقتصر على ما يلي:

- الإيقاع.

لئن عرف الإيقاع عموما على أنه إعادة لفواصل حسية متساوية لمعلم ثابت، فهو حينما يرتبط بالموسيقى- في مقاربتنا هذه- ؛ فإنه يتعلق بهندسة الإطار الخارجي للنص التي يشكلها كل من الوزن و القافية [1].

وإذا أمطنا اللثام على الإيقاعات التي نظم فيها التلمساني، لوجدنا أنها لا تخرج عما كان سائدا عند شعراء العرب القدامى، فمن بين 45 نصا شعريا منتقى من ديوانه نجد إيقاع:
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن.

وهو ما يسمى بالإيقاع الطويل الذي استأثر عنده بـ 14نصا؛ أي ما يشكل نسبة حضور تقدربـ31.11 %.

وهذا الإيقاع يمثل في الشعر العربي الشموخ، والفخامة، والرصانة، حيث أن ثلاثا المعلقات السبع اتخذت من هذا الإيقاع سبيلا لها، مما يجعلنا نميل إلى أن الشعراء حين كانوا يزمعون إلى قرض قصيدة عصماء، كانوا غالبا ما ينطلقون من هذا الإيقاع بدءً بامرئ القيس، ثم زهير وطرفة، كما يوجد الكثير من عيون

[1] - *أحمد عبيدلي: الخطاب الشعري الصوفي في القرنين السادس والسابع الهجريين. مذكرة الماجستير. جامعة باتنة. 2004/2005. ص 132.*

الشعر العربي قد قيل على هذا الإيقاع، كمدحيات أبي الطيب المتنبي لسيف الدولة [1].

وإذا كانت قصائد التلمساني المنظومة على هذا الإيقاع قد تبوأت هذه المكانة، فلكونها عالية النبل، عظيمة الشأن؛ لأن هذا الشكل هو أحد الأشكال الإيقاعية المستوفية للشروط الإيقاعية استوفاء لا يسعها في ذلك غيره من الأوزان فكأني "بالشاعر الذي يصطفي هذا اللون الإيقاعي لقصائده، إنما (يصطفيه) لكي يراقصه بجسده، ويهزها برأسه، ويتغنى بها في اختيال بصوته المنبعث من أعماق روحه" [2]، صوت يعبر عن أنينه المتولد من غيابه، وإذا كانت الذات الصوفية دائما وأبداً في غياب، ولا تحضر إلا لماما، فان نسبة حضور هذا الإيقاع وطغيانه على الإيقاعات الأخرى، يعكس بالفعل هذه الحقيقة التي يعاني منها الصوفية، ومما قاله التلمساني على هذا الإيقاع تعبيرا منه عن الآم غيابه قوله:

على رَبعِ سلمَى بالعقيقِ سلام   وجـاد ثراهُ ادمعٌ وغَمَـامُ
منازل لولاهنَّ ما عُرف الهوَى   ولا رنَّحتْـنَا لوعة وغـرامُ [3]

أما الإيقاع الثاني المستهوي للعفيف في التعبير عن مشهدية تجربته هو:
متفاعلن متفاعلن متفاعل

وقد نظم التلمساني على هذا الإيقاع (الكامل) 13 نصا من مجموع النصوص المنتقاة، أي بنسبة تقدر بـ28.88 %.

وعلى غرار ما عكسته نصوص الإيقاع الأول من بعد غياب، فإننا في هذا الإيقاع نجد أمرا مختلفا تماما، كون أننا نتلمس توزعا لنصوص هذا الإيقاع على كامل أبعاد التجربة، من نصوص تعبر عن الغياب، وأخرى عن سبل خلاصه،

[1] - يحي شامي: شرح ديوان المتنبي. دار الفكر العربي. بيروت. ط 1. 1997. ص 354.
[2] - أحمد عبيدلي: الخطاب الشعري الصوفي في القرنين السادس والسابع الهجريين. ص 133.
[3] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 192.

ونصوص تعبر عن الحضور، وكأن بالناظم على هذا الإيقـــاع" يدرك كأنه لم يكن إلا ليعبّر عن وجدان طافح، وفيض من العواطف، فترداد الإيقاع الثلاثي كأنه ترداد ماض ما، وتعداد عواطف ما، كانت كامنة في النفس ثم استثيرت فثارت، ونبشت فبدت " [1]، كما هو ماثل في قول التلمساني المتذكر فيه لحادثة تجلي الحق له ومشاهدته، وما في هذا التذكر إلاّ استثارة لعواطفه الكامنة المعبر عنها بقوله:

وأمطـتَ عينِي بمـــا أشْهدتَنِي　　　وَهْمَ السّوى يانـاظري من ناظرِي
شاهَدْتُ حسنك مَالَهُ من أوَّل　　　وكـذاكَ عشقي مَالَهُ مـــنْ آخِرِ [2]

وبعد هذا الإيقاع يأتي إيقاع البسيط محتلا للمرتبة الثالثة وتفعيلاته:
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وباستحضارنا للنصوص المنتقاة، وجـــــدناه قد نظـــم على هذا الإيقاع 06 نصـــوص؛ أي بنسبة بلغـت 13.33 %، والملاحظ على هذا الإيقاع أن دلالات نصـــــوصه تراوحت بين نصوص تعـــبر على الغياب، وأخرى تعبير عن الحضور، وإن كانت في الحضور أكثر منـــها فـــي الغياب.

وكأن لجوء التلمساني إلى هذا الإيقاع يكون حينما"تكتنفه نسمة روحية حقيقية، فيحاول تأويه لحن يترجم من خلاله ما تحدثه تلك النسمة من سعادة، فيصدر نشيدا يبعث في الأذن روحا وأريحية، ويبعث في النفس فيضا من الجلال الأدبي الرصين " [3]، كما في هذا القول الذي يعبر فيه عن لحظات حضوره:

دنَتْ فــألفيتها أدنَي إلى خلدِي　　　منِّــى واقرب من سرِي و إجهارِي

---

[1] - أحمد عبيدلي: الخطاب الشعري الصوفي في القرنين السادس والسابع الهجريين. ص 134.
[2] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 112.
[3] - أحمد عبيدلي: الخطاب الشعري الصوفي في القرنين السادس والسابع الهجريين. ص 136.

وناولَتْنِي كؤوسًا من مُدامَتِها قديمة لم تكن في عَصْرَ عصَّارِ [1]

أما الإيقاع الرابع فهو إيقاع الخفيف، وتفعيلاته:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

وعدد النصوص المنتقاة المنظومة عليه 05 نصوص؛ أي بنسبة حضور تقدر بـ 11.11% من مجموع النصوص المنتقاة، ولئن كان من البحور البطيئة إلا أن" زحافاته وعلله تقلل من وجود السواكن، فتسرع به، ويساهم في سرعته أن التدوير يرد إلى قصائده" [2]، فقد استفاد التلمساني من تواتر هذا الإيقاع في تجربته الشعرية لإبراز الحيرة الصوفية التي تنتابه كلما تذكر لحظات حضوره، مما يعني أن دلالة هذا الإيقاع ترتبط هي الأخرى ببعد الغياب، ومما نظمه التلمساني على هذا الإيقاع قوله :

وتمشَّـــى النسيم وهْوَ عليل في مغانيكَ ساحبًا أذيَالَــهْ

أيُّ عيشٍ مضَى لنا فيكَ ما أسرع ما كان كالخيال زوَالهْ [3]

أما الإيقاع الخامس فهو إيقاع الوافر:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وقد كان تواتره في النصوص المنتقاة 03 مرات، مشكلا بذلك نسبة حضور تقدر بـ 6.66%، أما استغلال التلمساني لإيقاعه فكان لا يتعدى أن ضمن فيه أحديث غزل تعكس مشاهد غيابه عن ذات الحق، كما هو ماثل أمامنا في هذا القول:

أحـــــــــنّ إلى المنزلِ والرُّبوعِ وأنتم بين أحشاءِ الضُّـــلُوعِ

وأضمن كتم أشواقي ووجْدِي فيُظْهِرهَا لجلاَّسِي دموعِي [1]

---

[1] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 107.

[2] - سيد بحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993. ص 49.

[3] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 183.

أما الإيقاعين المتبقيين (الرمل والسريع) فكان لهما تمثيل ضعيف من مجموع ما تم انتقائه من نصوص، إذ إن حضور الواحد منهما لا يتعدي نصين، أي ما يعادل نسبة 4.44% لكل إيقاع على حدة، وبالرغم من حضورهما المحتشم إلا أنهما - كبقية الإيقاعات الأخرى- قد عبرا عن بعد الغياب.

وكنتيجة نصل إليها من خلال استقرائنا للإيقاعات الحاملة لأطوار هذه التجربة، نجد أن غلبة الدلالات التي تحملها هذه الإيقاعات كانت لبعد الغياب على حساب الحضور، مما يؤكد فكرة أن الذات الصوفية بطبيعتها غائبة على الدوام ولا تحضر إلا لماما، وحتى وإن حضرت للحظات فإنها تبقى تراقب من جديد بصيصا من أمل الحضور.

- القافـــــية.

تعد القافية من الأركان الأساسية في بنية الشعر العربي، إذ هي عبارة عن وحدة صوتية مطردة اطرادا منظما في نهاية الأبيات، حتى لكأنها فواصل موسيقية متوقعة لسامع الشعر العربي بين فترات زمنية منتظمة، وأهم أجزاء الإيقاع التي تتحكم في ضبطه واتزانه؛ إذ تساعد الوزن على إحداث الانسجام الصوتي والتناسب النغمي في القصيدة[2]، سواء أكانت قافية مطلقة تعج بالحركة والحيوية، أم قافية مقيدة ساكنة تبعث الهدوء والسكون.

وتعد القافية المطلقة القافية السائدة في الشعر الجاهلي؛ لأنها تعكس بحركتها فيما بين الفتح والضم والكسر حركة العربي الدائبة، وانتقاله المستمر عبر الصحراء، لذلك بلغت نسبة 90% من مجموع القوافي الموظفة، بينما بلغت المقيدة 10% فقط[3].

[1] - المصدر السابق. ص 140.

[2] - أحمد عبيدلي: الخطاب الشعري الصوفي في القرنين السادس والسابع الهجريين. ص 136.

[3] - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. مكتبة الانجلو المصرية. القاهرة. ط4. 1972. ص 283.

وإذا كان التلمساني يعيش وسط مشاعر مضطربة، وأحاسيس متأججة ، فقد احتاج في ذلك ليرفع صوته إعلانا منه على حزنه لفقده محبوبه من ناحية، ولتفريغ شحنة ألامه من ناحية ثانية، ولذلك لجأ إلى القافية المتحركة لتعكس حركة الأنفاس المضطربة، والمشاعر المتأججة. وبذلك تنوعت حركات قوافيه ما بين فتح وضم وكسر.

وبإجراء عملية إحصائية مساعدة على نصوصه المنتقاة تبين انتشار القافية المطلقة بصورة كبير، فقد بلغت نسبتها 91.11%، بينما نسبة القوافي المقيدة 8.88%، وهي نسبة متقاربة مع ما وجد في الشعر الجاهلي، من طغيان للمطلقة على حساب المقيدة.

ومما قاله التلمساني على شاكلة القافية المقيدة قوله:

ولنا فيكَ طيب أوقات أنس　　ليتنا في المنام نلقى مثالَهْ

وبأرْجَاءِ جوِّك الرَّحب سِرْبٌ　　كلّ عين تراهُ تَهوَى جمالَهْ [1]

إذا كان السكون دليل الثبات وعدم الحركة، فإن وروده في مقطوعات التلمساني يدل على الاستقرار النفسي، إلا أن هذا الشعور نادرا ما يصاحب المتصوفة؛ لأن هذه اللحظات التي يعتريها هذا الشعور مجرد محطات لا تكاد نفس الصوفي تستوعبها حتى تعود إلى حالة الحركة و اللا استقرار، مما يجعلنا نؤول إكثار التلمساني من الخاتمة المتحركة في مقطوعاته وقصائده، لم يكن إلا رغبة منه في العروج بروحه من عالم الوهم والحجب النفسية؛ ليصل إلى عالم الحقيقة بتجلياته النورانية.

[1] - *عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 183.*

- المعجـم.

لعل ما يلحظ على نصوص التلمساني المنتقاة طغيان ألفاظ بعينها، تنتمي إلى حقول معجمية لها في تجربته الصوفية دلالاتها الخاصة، وبعملية إحصائية حددنا هذه الحقول وما قد يدخل في حكمها، وهي كالآتي:

معجم المقامات وما في حكمه.

الزهد، الإنابة، التوبة، الصبر، الطاعة، التوكل، الأدب، الهجر، التحمل، الفقر، الإخلاص، الفقر، الشكر، الموت، الخلوة، الرياضة*، الوفاء، الصـدق، التعـلق، الخوف، الفداء، الذكـر، الإيثار،......

خصائصه:

- تمثل المقامات في العرفانية الصوفية المحطات الروحية التي يرتكز عليها المتصوف في رحلته الصوفية، ولا يمكن لأي تجربة أن تتخطاها أو تتجنبها؛ لأنها أساس التجربة السلوكية التي يقطعها المريد لغاية القرب من الحق والحضور معه.
- تدرج التلمساني في هذه المقامات جاء إيمانا منه بأنها السبيل الوحيد لتخطي غيابه، ولذلك كان تدرجه في هذه المقامات تدرجاً في محو حظوظه البشرية في مقابل تثبيت لحقوقه الروحية، فالمحو "رفع أوصاف العادة والإثبات إقامة أحكام العبادة" [1].

معجم الأحوال وما في حكمه

الأنس، الشوق، الشطح، السلب، المحو، النهب، السلوان، القرب، الوفاء، الفؤاد، العشق، السرور، الطرب، الصب، الغرام، الهوى، الوجد، السقم،

---

* - *تعني المجاهدات النفسية.*

[1] - *القشيري: الرسالة القشيرية. ص 146.*

الصفاء، القرب، البعد، الرجاء، البقاء، الانجذاب، وجوب السلب، موت الهجر، الاتحاد، السبي، ...

خصائصه.

- إذا كانت المقامات تعبر عن المراحل التي يقطعها الصوفي بغية الاتصال بربه، فإن هذه الأحوال تعد نتيجة للمقامات التي مر بها التلمساني.
- هذه الأحوال التي مر بها عفيف الدين التلمساني في تجربته تعكس لنا بعد حضوره مع الحق من أنس وقرب، اتصال، بسط، وفناء... الخ، على عكس المقامات التي تعكس بعد غيابه.

معجم الموانع والحجب* وما في حكمه.

النفوس، الحجب، البقاء، الزفرات، الأنفاس، الرغبة، العتاب، الاحتجاب، الجسم، الجسد، الحظوظ البشرية....

خصائصه.

- يعكس التلمساني لنا من خلال ألفاظ هذا الحقل المعجمي حظوظه البشرية التي تقف أمام روحه مانعة لها في أن تتصل بالملأ الأعلى وتعود عودة اختيارية.
- تعبر هذه الألفاظ عن عالمين متباينين هما: العالم الروحي بروحانيته الطاهرة والعالم المادي ببشريته الظالمة، وما يعكسانه من تباين في الرغبة و اللاّ رغبة في أحدهما على حساب الأخر.

الحقل المعجمي الدال على الأنبياء والرسل

أحمد، النبي، المسيح، أدم، رسول الله، يوسف، المصدق، المختار، يدين بدين العشق، يعقوب، صلى عليه الله، ....

خصائصه.

* - *يعرف عبد المنعم الحفني الحجب بقوله: "هو الذي يحتجب به الإنسان عن قرب الله قد يكون ظلمانيا بتأثير ظلمة الجسد. فإذا انكشف للسالك بعض أسرار الحق واكتفى بها فإن الحجاب يقطع طريقه". عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية. مكتبة مدبولي. القاهرة . 2002. ص 716.*

- تتحدد خاصية هذا المعجم من خلال اشتماله على أسماء تدل إما صراحة على الأنبياء و الرسل كآدم، المسيح، محمد، وإما أنه يوردها فيما يدخل نطاق الحكم عليها كـ: المصدق، صلى عليه الله، المختار...
- أما الخاصية الثانية فتتحدد من خلال إسقاطنا لحالة الكمال التي يتمتع بها الأنبياء والرسل، على حالة التلمساني الساعي بالسمو بروحه إلى أن تصل إلى مصافهم، ودرجتهم في النقاء الروحي.

معجم حقل أسماء النساء

سعاد، سلمى، سليمي، نُعمَ، هند، لبنى، ليلى...

خصائصه.

- تشكل هذه الأسماء - كما يعكسه لنا الموروث الشعري - محاور كبرى في نظم قصائد غزلية تغني بها الشعراء، سواء ممن يدرجون كطرف في تجربة الحب معهن، أو ممن أسقطوا تلك التجربة الغرامية على تجاربهم الخاصة.
- يمكن القول إن إيراد التلمساني لهذه الأسماء بتجاربها الغرامية وتوظيفها في شعره ما هو إلا إسقاط لتجربته هو في الحب الإلهي، و بالتالي تصبح هذه الأسماء معادلاً موضوعياً لتجربته الحبية المتعلقة بالعالم الروحي .

معجم الألقاب والرتب وما في حكمه.

القطب، الولاية، المذهب، شيخ الغرام، الأستاذ، العارف، الإمام، المقام، مقام خصوص، ...

خصائصه.

- تدل هذه الألفاظ على الألقاب و الرتب التي عادة ما يلقب بها الأولياء المتصفين بالكمال ،في مقابل ذات السالك المتصفة بالنقص.

- تعلق التلمساني بذات وليه وتوسله بها هو في الحقيقة تعلق بمكاسبه الروحية وبمقام القرب الذي ناله .

معجم الخمرة وما في حكمه

شرب، المدامة، الخمار، الشرب، الكأس، الساقي، الكؤوس، الصحو، الصرف، شرب، الراح، النديم، السكر، الكأس، الندماء...

خصائصه.

- استعمل التلمساني في هذا المعجم الخمري مفردات معجمية تدل على الخمرة بحد ذاتها أو ما يدخل في نطاق حكمها، ومفردات تدل على أنيتها، وأخرى تدل على أوصافها،و ألفاظ أخرى تعبر عن حال شاربها.
- الغاية التي قصدها التلمساني من توظيفه لهذا المعجم الخمري، هو نقل هذه الألفاظ ذات الدلالة المادية إلى أجواء روحـــية، حيث أصبح العنصر الخمري عنده بديلا ارضيا مواز لموضوع السكر الصوفي.

معجم الحيوان والطير

وظف التلمساني في ديوانه الشعري أنواعا مختلفة من الحيوانات منها التي تطير كالحمام والورقاء، أو التي تسير كالغزال والظبي و الخيل والعيس وغيرها،أما في نصوصنا المنتقاة فنجد نوعا واحد هو طائر الورقاء[*] التي بدت في نصه تبكي وتشتكي الآم قفصها.

أما دلالتها فكانت رمزا عن حالة الغياب التي تعانيها الأرواح وهي سجينة في ذواتها البشرية.

ومن خلال هذا العرض يتضح لنا ارتباط مدلولات هذه الحقول بأبعاد التجربة الصوفية، ذلك أن هذه المعاجم وما يدخل في حكمها من ألفاظ، لا تخرج

[*] - *وتعني في العرفانية الصوفية " الحمامة التي يضرب لونها إلى الخضرة وتشبه بها النفس. وفي الاصطلاح: هي النفس الكلية واللوح المحفوظ. ولوح القدر. والروح المنفوخ في الصور المسواة بعد كمال تسويتها. وسميت بالورقاء للطف تنزلها من الحق إلى الأشباح المسواة " . عبد المنعم الحنفي: الموسوعة الصوفية. ط 2002. ص 1003*

عن كونها إما أنها تعبير عن بعد غياب، أو عن بعد حضور، وان كانت في دلالتها على الغياب أوفر حظا من دلالتها على الحضور.

- التركيب.

في جمل ومقاطع النصوص المنتقاة وقفنا على جملة من الظواهر نوجزها بالمختصر الأتي:

- الأصل في الجملة الاسمية أن يتقدم المبتدأ عن الخبر، إلا أنها في شعر التلمساني كثيرا ما ينتقل المبتدأ و الخبر من شكليهما البسيط إلى أنماط متعددة من التحوير والتغيير، فأحيانا يعمد إلى فصل المبتدأ عن الخبر بجمل معترضة، أو جمل معطوفة، وأحايين أخرى يقدم الخبر على المبتدأ.

- وتأتي العلاقة الجدليّة بين الأفعال في تراوحها بين الماضي والمضارع كلبنة أساس تربط بين حاضر الإنسان وماضيه، كما تنمّ في حركتيها الساكنة والمتحركة عن الاضطراب النفسي الذي يعيشه الصوفي.

- محدودية استخدام الفعل الماضي مقارنة مع سطوة المضارع واتساعه، ومرد ذلك إلى أن المضارع أشد التصاقا بزمن الصوفية المفتوح و الممتد؛ لأنه " يدل على زمن أزلي سرمدي، يرغب الشاعر أن يحل فيه، متخلصا من الزمن الأرضي المحدود" [1].

- كثرة الألفاظ الحاملة لمعنى النداء، والمتأمل يجد أن صاحب النداء في جميع المواطن هو التلمساني، أما المنادى فهو في أغلب الأحيان الذات العلية.

---

[1] - *أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج. دار مجدلاوي. عمان. الأردن. ط1. 2002. ص 104.*

- كثرة أسلوب النفي إذ لا تكاد تخلو قصيدة منه، وكثافة هذا الأسلوب تعزز فكرة الاضطراب و اللاّ استقرار التي يعيشها الصوفية، بين حالي الغياب و الحضور.

2. على صعيد المحتوى.

أردنا التعرف في صعيد المحتوى" إلى كيفية انتظام العلاقات في صلب النص، وما تتبني عليه من حوافز أسهمت في توليده" [1]، وقد أشرنا فيما سبق إلى أن التجربة الصوفية ونصوصها التركيبية في مجموعها، لا تخرج عن كونها تعكس الصراع الدائر بين ثنائيتي (الغياب، الحضور)، التي تتفرع بدورها إلى ثنائيات أخرى متقابلة مساهمة في إبراز المعنى المؤسس لأبعاد التجربة، نذكر منها على السبيل التمثيل لا الحصر (الباطل، الحق)، (الروح، البدن)، (خلق، حق)، (الحاضر، الماضي) ... وغيرها من الثنائيات التي يكون لها كبير الفضل في إثراء النصوص " بالإيحاءات المتلاحقة، مما يكفل توجيه القراءة، حتى لا تكون ضربا من العبث والتعدد غير المبرر... ولنا في ما أتت به السيميائية من كشوف ما يجلى هذا النسق ويسبر أغواره" [2].

وباستثمار آليات النظرية السيميائية، حاولنا رصد نظام العلاقات في النصوص انطلاقا من مستواه السطحي، الذي يعكسه تمظهره اللغوي، إلى استكناه تجلياته الدلالية بالنظر إلى بنيته العميقة، وعليه يكون لتقنية المربع السيميائي، ومخططات البرامج السردية الفضل الكبير في إبراز الدلالات المتوارية خلف التجربة الصوفية، التي يسعى التلمساني جاهدا لنقلها لنا شعريًا، وانطلاقًا من هذه النقطة، فإن التحليل السيميائي" يهمل –جزئيا – في البداية الشكل اللساني من أجل العمل داخل حقل المدلول" [3].

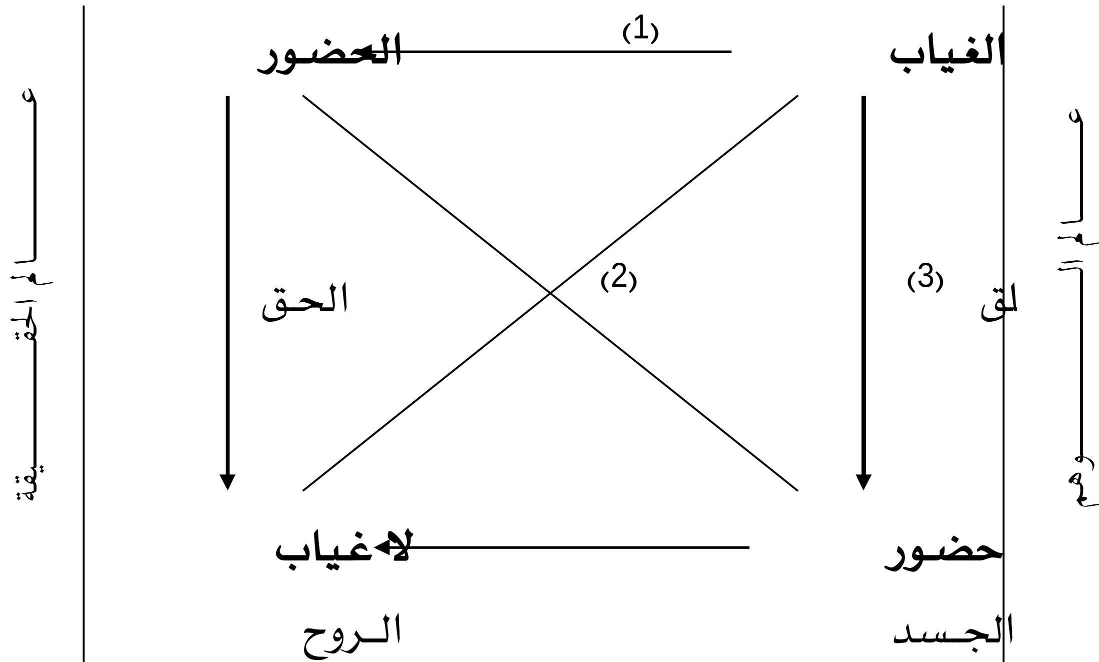
---

[1] - بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 63.

[2] - المرجع نفسه. ص 64.

[3] - جوزيف كورتس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية. تعريب: جمال حضري. منشورات الاختلاف. ط1. 2007. ص66.

واستنادا على المربع السيميائي الذي أتى به غريماس تتضح البنية الدلالية الكامنة لتجربة التلمساني، و التي لا تكاد تكون طرحا لقضية الوجود الإنساني المنفصل عن الذات الإلهية، و المعبر عنه بالصراع الحاصل بين الغياب والحضور. وهو على النحو الأتي:



(1) = علاقة تضاد.

(2) = علاقة تناقض.

(3) = علاقة تضمّن.

تتجلى لنا باعتماد المربع السيميائي طبيعة العلاقات الدلالية التي تحكم تجربة التلمساني الصوفية، والعلاقات المتحكمة في ذلك الصراع، ويبدو واضحا تركيز علاقة التضاد على مستوى النص، مما يعضد الصراع المتحكم في شبكة العلاقات، والمتجلية في المشاريع السردية سواء المتوقفة أو المتحققة، جراء الاصطدام بالمشاريع المضادة. فالغاية التي يهدف إليها التلمساني من خلال رحلته الروحية هذه

هو الانتقال من حال الغياب إلى حال الحضور، وبالنظر إلى ما تقوله التجربة بسردها الشعري نجد هناك برنامجاً أساسياً متوقف وهو المشكل للتجربة، وآخر معارضاً، وبرنامجاً مساعداً، وما عدا هذه البرامج فيدخل في حكم التفريع و التجزيء.

3. البرامج السردية.

إن الوقوف أمام تجربة التلمساني الصوفية يعني مواجهة خطاب محمل بقوة الفعل والحركة لسمته سردية، و هي الخاصية التي من شأنها تمييز الخطابات الحكائية من غير الحكائية.

تقوم العملية السردية "على مجموعة من الملفوظات المتتالية والموظفة المستندات فيها لتشكل – ألسنيا – جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع" [1]، مما يجعل من خطاب التلمساني في محتواه العميق يحتوي على عمليات دلالية كامنة بغض النظر عن الجنس الأدبي المتوسل في العملية التبليغية.

إن أي خطاب مهما كان جنسه، يستدعي تخطيطا عامليا نموذجيا تتحكم فيه طبيعة العلاقات التي تنتظم العلاقات بين الشخصيات والأفعال التي توكل إليها، في ثنايا الحكاية وفق إستراتيجية سردية محددة [2]، ضمن ما اصطلح عليه بالبنية العاملية، التي تعادل مسرحاً " تتحرك عليه البنيات الانتروبولوجية الإنسانية" [3].

[1] - *محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي- نظرية قريماس. الدار العربية للكتاب. تونس. 1993. ص35.*

[2] - *مسيكة ذيب: البنية العاملية في رواية عباد الشمس لسحر خليفة. مذكرة ماجستير. جامعة منتوري. قسنطينة. 2002- 2003. ص 85.*

[3] - *محمد مفتاح: دينامية النص. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. 1987. ص 169.*

وقد استفاد غريماس في تصوره للنموذج العاملي من مفهوم العوامل في اللسانيات، إذ انطلق من ملاحظة تينيير التي شبه فيها الملفوظ البسيط بالمشهد، ووفق هذا التصور تصبح الجملة عبارة عن مشهد [1].

ويعمم غريماس هذا الاستنتاج على كل مكون دلالي فيرى " أن عالما دلاليا صغير لا يمكن أن يحدد كعالم، أي ككل دلالي إلا بالقدر الذي يكون في إمكانه أن يبرز أمامنا كمشهد بسيط، كبنية عاملية" [2].

وباستثمار هذا المسار وتطبيقه على تجربة التلمساني الصوفية فإننا نجد اشتغال الخطاب السردي- انطلاقا من الحكاية التي يرويها- يرتبط ارتباطا وثيقا بالحركة لا بالثبات؛ لأن الحركة في هذا السياق تعبر عن "لعبة القوى المتعارضة، أو القوى المتساندة الموجودة في العمل الأدبي، فكل مرحلة من مراحل الحركة هذه تنتج وضعية تتسم بسمة التنازع" [3]، ولعل المشاهد التي نتمثلها من خلال مسار الحكي عنده، تبرز لنا طبيعة التحولات والتغيرات التي جسدها السرد الشعري عنده.

لتكن بدايتنا بالبرنامج السردي الأساسي الذي يمثل سياق التجربة الصوفية السلوكية، فالتلمساني يهدف من خلال تجربته الروحية الوصول إلى الحق والقرب منه بعدما عانى في انفصاله آلام الغياب، فهذه التجربة التي يتكفل التلمساني بحكاياتها ما هي إلا قصة متصوف يروي رحلته الروحية نحو الاتصال بالمطلق، وهذا هو الموضوع (الحضور مع الحق) الذي يسعى الفاعل (التلمساني) للحصول عليه.

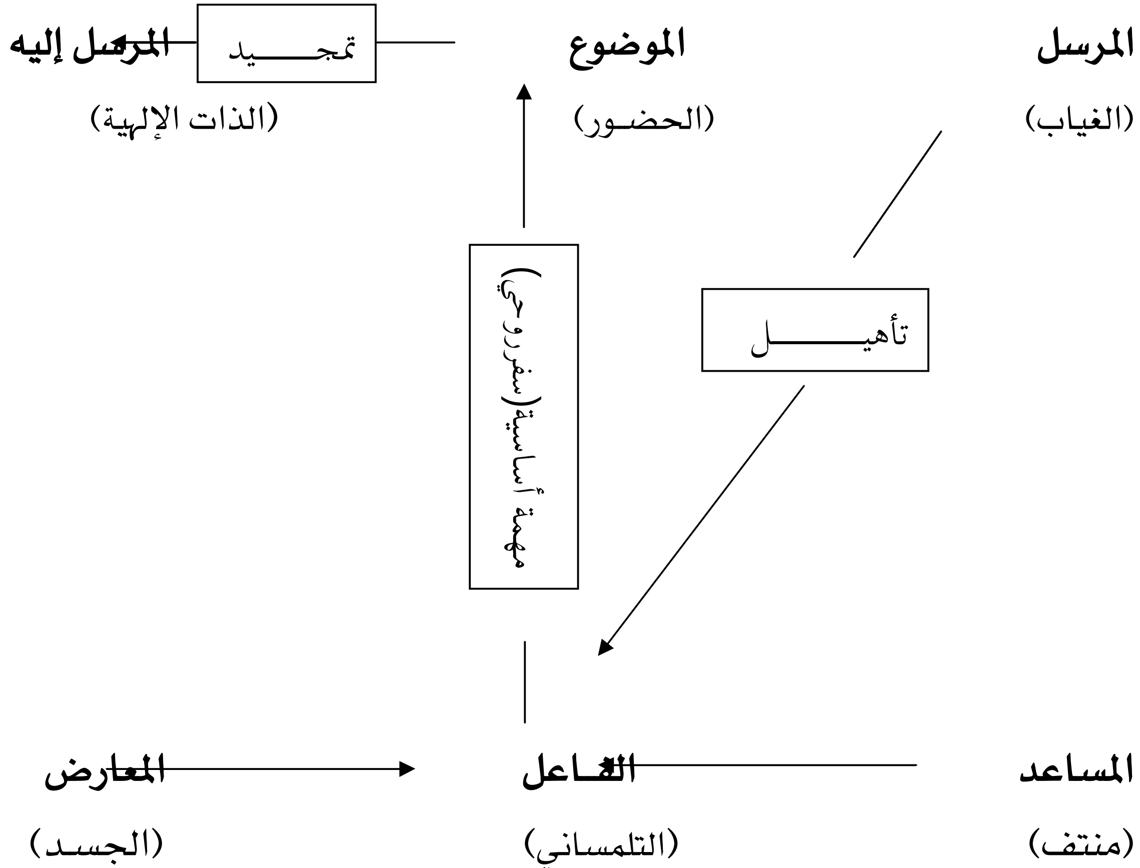
وهو كما يحدده الرسم الموالي:

---

[1] - *حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. ط3. 2000. ص 32-33.*

[2] - *المرجع السابق. ص 33.*

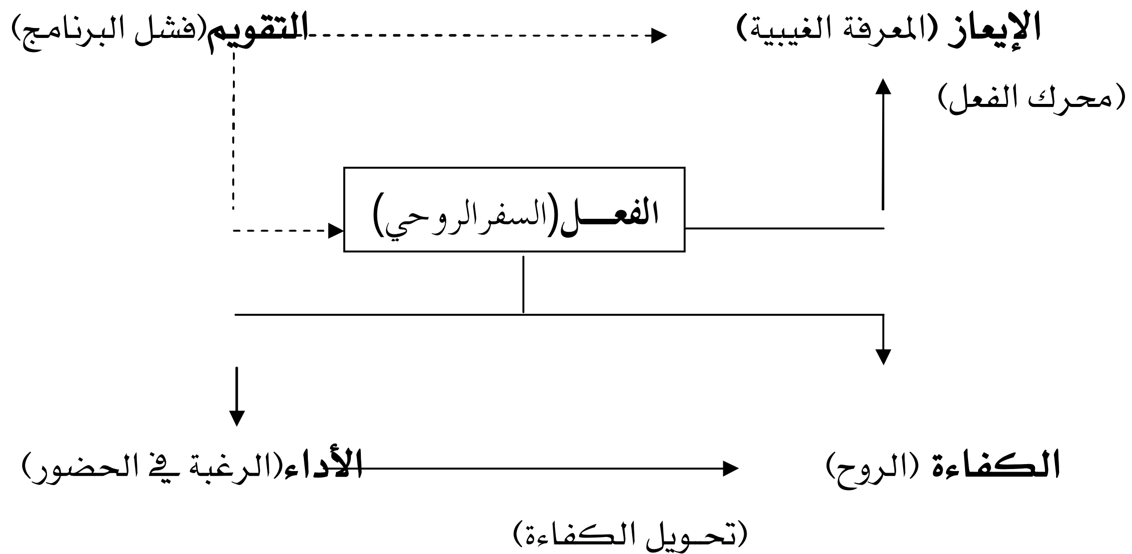
[3] - *مسيكة ذيب: البنية العاملية في رواية عباد الشمس لسحر خليفة. ص 84.*



البرنامج السردي الأساسي(المتوقف)

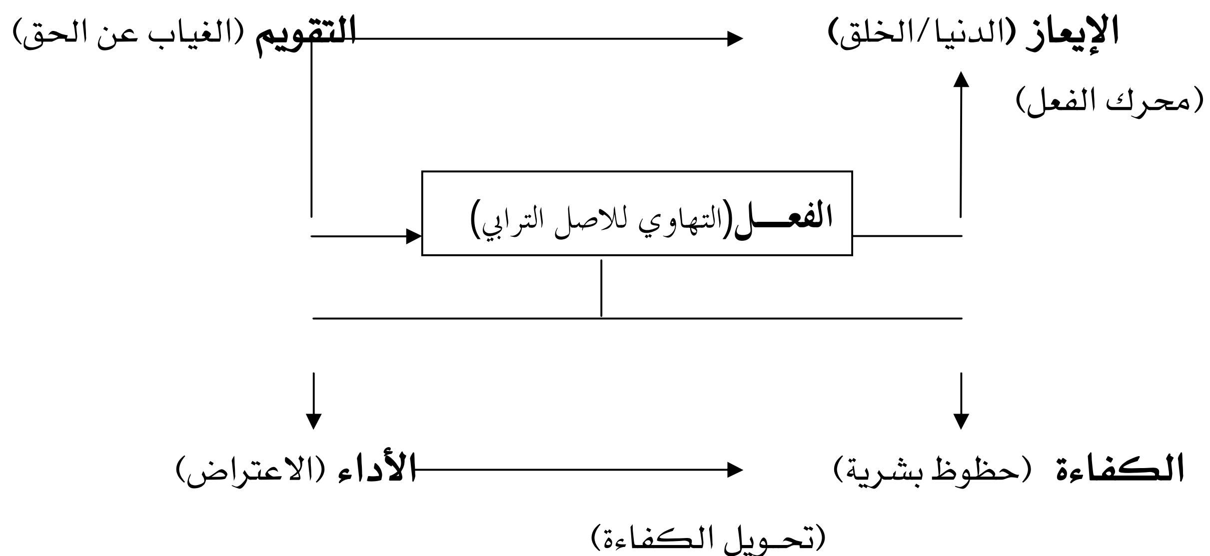
إلا أن هذا البرنامج الأساسي لا يمكن تحقيقه لوجود قوى ضدية تحول دون قيام الفاعل (التلمساني) بمهمته الأساسية (السفر الروحي) لتحقيق الموضوع (الحضور مع الحق)، لوجود قوى ضدية ممثلة في المعارض (الجسد بماديته) الذي حال دونه ودون الوصول إلى الموضوع.

وهذا البرنامج ينبني على مسار سردي يشترط فيه الكفاءة على مستوى التأهيل، والأداء والإيعاز المحرك للفعل على مستوى المهمة الأساسية، ثم التقويم على مستوى التمجيد وتحولات هذا المسار السردي تتضح من خلال الرسم الموالي:



مسار البرنامج السردي الأساسي(المتوقف)

يمثل السهمان المتقطعان تنكب البرنامج السردي عن مساره لعدم تمكن الفاعل (التلمساني) من إتمام الفعل (السفر الروحي)، باعتراض المسار السردي المعارض له ولمساره الذي هو الجسد بماديته، والذي تفترضه على هذا النموذج :

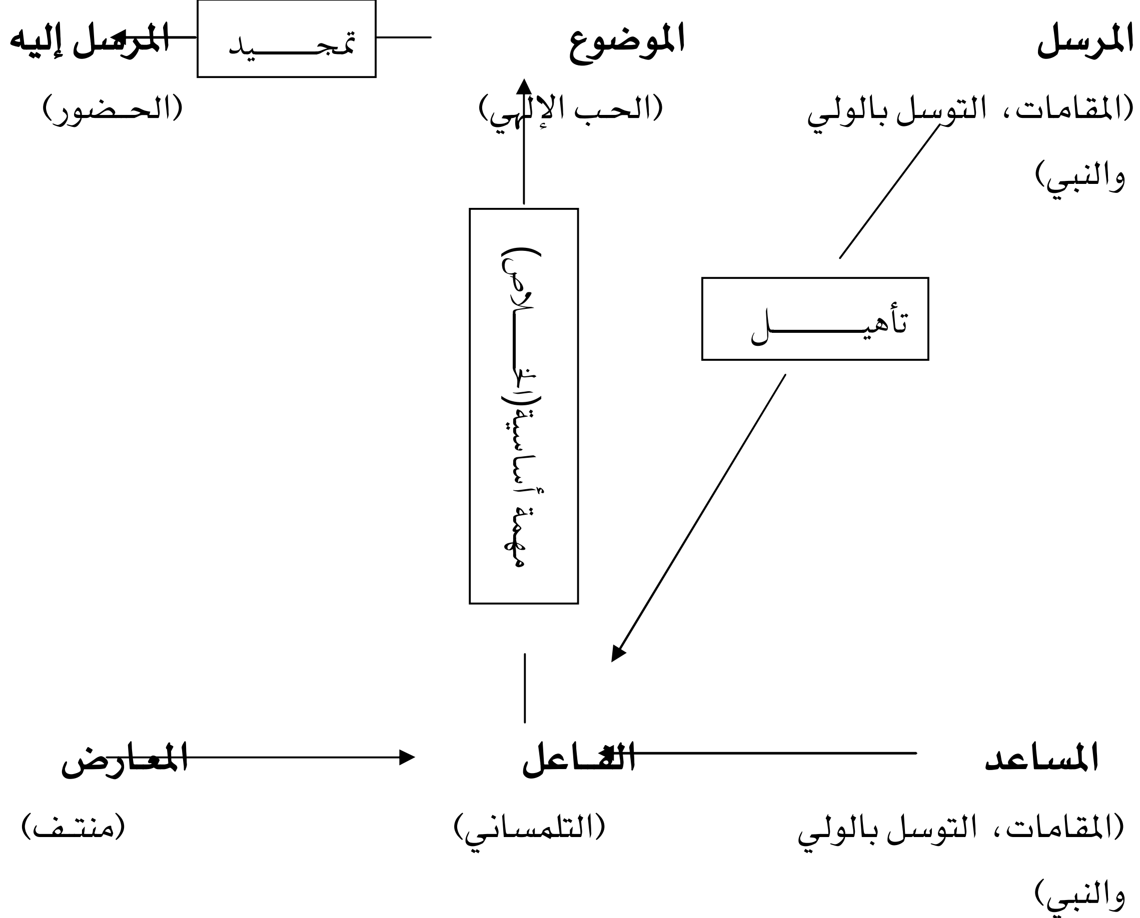


مسار البرنامج السردي المعارض

إن هذا التعارض الحادث في مسار البرنامجين يجعل من الصراع يبلغ ذروته، وتتجسد العلاقات بين الفاعلين في كامل حدتها، وهي الحدة التي أضفت السمة الدرامية في منظومة التجربة الصوفية، بين الذات والروح، وقد رمز التلمساني إلى هذا الصراع الغير متوقف برمز الطبيعة، التي خرج بها في توظيفها من معانيها الجامدة إلى معان روحية تعكس بعد غيابه.

إن تنكب البرنامج الأساسي وتحوله عن مساره أفضى إلى تشكل برنامج سردي مساعد، وهو برنامج يعبر عن البعد الثاني في التجربة الصوفية، حيث إن التلمساني (الفاعل) يتحول إلى سالك ومريد لطريق الحق، ويعد هذا التحول مرحلة أساسية بالنسبة لبرنامجه الأساسي المتوقف الذي يريد أن يصل إلى مرحلته التمجيدية.

فالفاعل (التلمساني) يريد الحصول على الموضوع (الحضور مع الحق)، وقبل أن يصل إلى هذا الموضوع – الذي ينبني عليه البرنامج السردي الأساسي– عليه في البرنامج المساعد أن يحصل على موضوع ممهد للحضور وهو (الحب الإلهي)، والملاحظ أن الفاعل في هذا البرنامج يكون مشمول ببعض عناصر الكفاءة التي منحت له من المساعد (المقامات، الولي، النبي)، وهي المؤهلات التي ستسمح له بأن يصل إلى الموضوع (الحب الإلهي) كما هو مبين في الشكل الموالي:



البرنامج السردي المساعد

إن عناصر الكفاءة التي حصل عليها التلمساني وحقق بها تحولا اتصاليا مع الموضوع (الحب الإلهي)، ما هي إلا استعدادات تحقق له الكفاءة التامة ليتمكن من تحقيق الموضوع (الحضور) في البرنامج المتوقف.

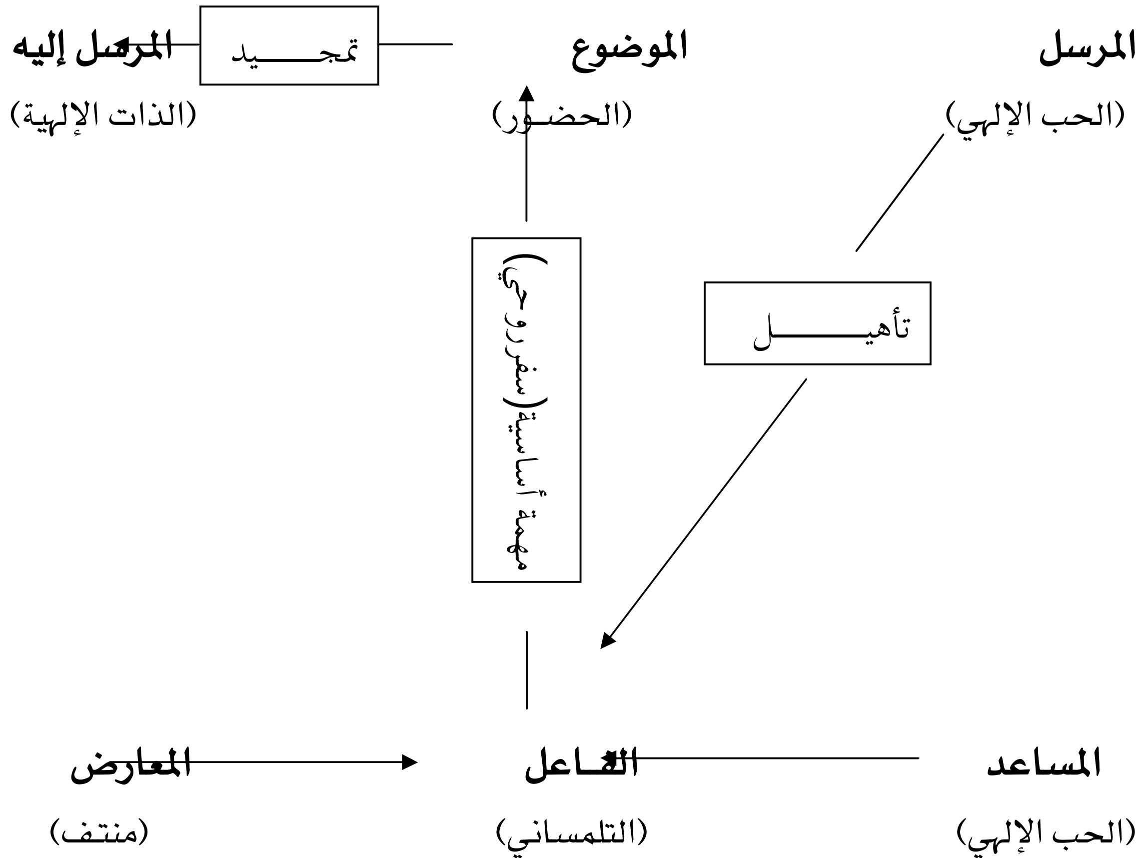
وهذا المسار الفرعي المساعد بمثابة وظائف أساسية يتمكن بفضلها السالك من التحول الروحي والمعرفي لتخلصه "من العلائق والعناصر الأرضية" [1]، لذلك كانت الذات في هذا البرنامج تمارس "فعل التحول والحالة في الوقت نفسه؛ لأنها ما إن تتجرد حتى ترتقي إلى حالة أفضل مما كانت عليه" [2]، وقد ساعدها في ذلك كل من اتخذته وسيطا ومساعدا في تحقيق هدفها، من مقامات وأحوال وتوسل وصحبة، وإن كانت كل ذات مساعدة لها برنامجها السردي كذات قيمة، إلا أننا

[1] - *سعيد الوكيل: تحليل النص السردي- معارج ابن عربي نموذجاً. ص 37.*

[2] - *آمنة بلّعلى: الحركيّة التواصليّة في الخطاب الصّوفي. ص 231.*

أوجزنا ذلك على اعتبار أنها مجتمعة تؤدي دور الوسائط الموصلة لحال القرب، وقد رمز التلمساني لمشاهد سبل خلاصه في تجربته برمز المرأة/الغزل.

ونظرا لعدم وجود قوى ضدية تحول دون تحقيق المهمة فإننا نجد – كما وضحناه في البرنامج أعلاه– ظهور قوى مساعدة أدت إلى سرعة تحقيق الغرض وهو حصول الفاعل (التلمساني) على الموضوع (الحب الإلهي)، وهذا التحول الاتصالي المفضي إلى نجاح البرنامج كما أشرنا يعد عاملا مساعدا وأساسياً في تحقيق المشروع السردي المبتور والمتوقف، المجسد للمشروع الأساسي للتجربة الصوفية وهو كما توضحه هذه الترسيمة.



البرنامج السردي المنتظر

إن الذات المنجزة حين تتصل برغبتها تقوم بإشباع حاجاتها، وإشباعها لرغبتها يولد ملفوظ جديد وهو الرغبة في الانفصال عن ذلك الموضوع والاتصال بآخر، فتتحول ذات الحال، إلى ذات إنجاز [1]، وهذا ما نجده في البرنامج المساعد حيث إن الذات المنجزة الممثلة في حصول التلمساني على حال المحبة وإشباع رغبته منها، وَلَدَّ ملفوظاً جديداً وهو رغبة الانفصال عن حال المحبة إلى الاتصال بالحق، وبالتالي تحول من ذات حالة إلى ذات إنجاز .

ومن خلال هذا التحول تجسد لنا برنامج – كما هو مبين أعلاه – تتجلى لنا من خلاله كفاءة الذات التي تمهد للاتصال بالموضوع الأساسي الذي هو الحضور مع الذات العلية. وقد رمز التلمساني إلى مشاهد حضوره مع الحق برمز الخمرة.

ويوعز نجاح هذا البرنامج إلى غياب القوى المعارضة التي تقف دون تحقيق الرغبة، في مقابل ذلك كانت هناك قوى مساندة ساعدت الذات في تحقيق موضوعها، ويعد هذا البرنامج بمثابة المرحلة التمجيدية للبرنامج السردي الأساسي (المتوقف).

هذه البرامج السردية التي أشرنا إليها هي الأساس الذي تنبني التجربة الصوفية عليها، وفي الآن نفسه تعبر عن الرحلة الروحية التي تكفل التلمساني بحكايتها لنا.

والشيء المستشف يكمن في أن التلمساني يمارس عدة وظائف في عملية سرده لهذه الحكاية "أولها وظيفة السرد ذاته، ووظيفة الإبلاغ، حيث يبلغ للقارئ رسالة الرحلة ذات المغزى الصوفي" [2]، وفي هذا الإبلاغ أو الإخبار لمجموع هذه الحوادث نكون متمثلين لمشاهد تتراءى أمامنا مثلما رآها التلمساني وعاش أحداثها.

---

[1] - *إسماعيل زردومي: فن الرحلة في الأدب المغربي القديم. أطروحة دكتوراه دولة. جامعة باتنة. 2005. ص 138.*

[2] - *آمنة بلّعلى: الحركيّة التواصليّة في الخطاب الصّوفي. ص 236.*

أما تنوعها فيخضع للوضع الذي يحتله السارد في تجربته، فمن هذه المشاهد ما يعبر عن حال الغياب، ومنها ما يعبر عن سبل الخلاص، وأخرى تعبر عن حضوره.

ثانيا: رمـــــــــزية المشاهد الصوفية.

1. مشاهد الغياب.

إذا كـان الشـاعر العربـي علـى مـر عصـوره قـد احتفـى أيمـا احتفـاء بتوظيـف الطبيعة حيها وجامدها، في لغة شعرية تتشبث بالمحسوس المتلائم وطبيعة الإدراك العاطفي والنفسي للعربي القديم [1]، فإن هذا الاحتفاء قد تحول عند الصوفية لنمط رمزي مكافئ " لأسرار غنوصية تدور على الحكمة المقدسة والتجلي الإلهي في الصور والتضايف، بنسق رمزي أشرب الكون تصورات لواحدية الوجود سواء في شكلها الميتافيزيقي المجرد، أو في مظهرها الوجداني المتدفق بالصور والمجازات" [2].

وبهذا المفهوم لا تعد الطبيعة مجرد أشياء متعددة وموضوعات جامدة إنما هي " جسد حي يجول فيه الصوفي، ربما لأنه يذكره بالعهد القديم: العهد الذي كانت فيه الحقيقة الإنسانية* متواجدة في النعيم الإلهي، تنعم بالقرب من أصلها الإلهي" [3]، وقد عبر التلمساني عن هذا المشهد بقوله :

ظهرَ الجمال فلم يَجِدْ من دونه	إلاَّ فُنونَ صـــــــــــفَاته وشُؤونِه
وتأَنــقتْ أزهـــــــــارُهُ وثمارُهُ	في باســــــــقاتِ فُنونُه وغُصونِه
وتنزهتْ عـــــــيْنُ المحبِّ لذاذة	في حُســن ربوته وأعــــــين عينِه
فإذا نظرت رأى مــــــن عشاقه	أمما سكارى من شراب معينه
من خمرة عُصِرتْ لهم منــــــهم	كما عُصرت لآدم في بقِية طينِه [4]

[1] - جودة عاطف نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات. القاهرة. 1998. ص 287.

[2] - المرجع نفسه. 288.

* - التي يرمز لها بالرمز"أدم".

[3] - منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية. ص 412.

[4] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 246.

فحب الطبيعة عنده يظل محكوم بصورة مزدوجة، صورة الطبيعة الترابية التي تذكره بالجمال المطلق وتجلياته في عالم الظلال، وصورة الطبيعة المثالية التي تطابق في وعيه عالم الخلد الأصلي الذي كان الإنسان ينعم فيه في الأزل [1].

إن هذه الرؤية المأطرة للطبيعة لا تجعل التلمساني يتوقف عند حدود وصفها؛ بل يتجاوزها إلى الافتتان بها إلى أن يستغرق كل مشاعره، وهو افتتان يخفي "حنين تراجيدي حزين إلى طبيعة أخرى مثالية تعتبر الأرضية ضلاً لها" [2]، إنه تعبير عن العالم الذي نشأت فيه روحه وأنست القرب من الحق بنعمه المعرفة الأولى قبل أن تنزل إلى العالم الأرضي، وتعاني الآم الغياب، وهذا المشهد يعبر عن ذلك:

رِيَاضٌ بكاها المُزْنُ وهي بواسمُ	فنَاحَتْ بغير الحُزنِ فيها الحمائمُ
وأودعت الأَنْواءُ فيهنّ سرّا	فنمّتْ عليهنَّ الرياح النواسِمُ
يبيتُ الندَى في أفقها وهو ناثرٌ	ويَضْحَى على أجيادها وهو ناظم
كأنَّ الأقاحِي والشقيق تقابلا	خدود جلاَهن الصّبا وميَاسمُ
كأنَّ بها للنرجس الغضّ أعينا	تنبَه منها البعض والبعض نائم
كأنَّ ظلال القضبِ فوق غديرها	إذا رقصَتْ تلك القدود النواعمُ
كأنَّ نِثار الشمس تحت غصونها	دنانير في وقت ووقت دراهم
كأنَّ بها الغدران نحت جداولٍ	مُتُونُ دروع أُفرغتْ وصوارمُ
كأنَّ ثمارا في غصون تَوسوسَتْ	لعارض خفّاق النسيم تمائمُ [3]

إن حب الطبيعة عنده هو في الحقيقة حنين لأصله الإلهي (الروحي) الذي انفصل عنه "إن المتصوف يعتبر أنه اقتلع غصبا عن أصوله، ولذلك فهو ينوح ويشتكي آلام الفراق حتى يعود من جديد لمعانقة تلك الأصول" [1].

---

[1] - منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية. ص 412.

[2] - المرجع نفسه. ص 413.

[3] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 199.

وقد وجد التلمساني في الطبيعة حيها وجامدها المجال المستوعب لحالة الغياب والفقد التي يعانيها، إن لم نقل بأن الطبيعة بعناصرها هي المعبرة عن حال غيابه، وهو في تلك يوحي إلينا "شعورا بالغبطة واللذة تارة، وبالخوف والرهبة تارة أخرى" [2] في مشاهد متنوعة مستلهمة من مدركات وصور حسية للطبيعة في حال خصبها – كما في المشهد السابق – وأخرى "تتعلق بالطبيعة الجرداء الهامدة" [3] كما هو الحال في مشهد الطلل.

يعبر الطلل في العرفانية الصوفية عن "انفصال الأرواح عن الروح الآمري في عالم الأظلة إلى عالم الأشباح" [4]، أما دلالات بكاء التلمساني عليه، فهو بكاء منه على الماضي البعيد الذي نعمت فيه روح بالقرب من الحق، ومما قاله التلمساني في ذلك:

أحـــــنّ إلى المنزل والرّبوُع	وأنتم بـين أحشاء الضلوع
وأضمن كتم أشواقي ووجْدِي	فيُظْهِرهَا لجلاَّسِي دموعي [5]

ويقول:

على رَبعِ سلمَى بالعقيق سلام	وجـــاد ثراه أدمعٌ وغمامُ
منازل لولاهنَّ ما عرف الهوَى	ولا رنَّـــحتْنَا لوعة وغرامُ [6]

وقوله أيضا:

يا زمـان الرضا لنا هل تعود	ولأيام وصلـــنا هل نعيدُ

[1] - منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية. ص 419.
[2] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. ص 308.
[3] - المرجع: نفسه. ص 306.
[4] - مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. ص 62.
[5] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 140.
[6] - المصدر نفسه. ص 192.

وعهود الحِمَى كما قد عهدنا حـــــبذا لو تَعُود تلك العهودُ [1]

هذه المقطوعات تعبر على مشاهد تربتط بالطلل وما في حكمه، من ذكر للديار والأحبة والحمى والربوع، وإن كانت متغيرة في صياغتها ولغتها حيث تتشكل تشكلا جديدا أو مخالفا، إلا أن المشهد الذي يتكفل التلمساني بتجسيده – من خلالها – يظل ثابتا لثبات أدوات تأثيثه "فالحمى والديار والمنازل هي غالبا – ما ترمز سياقيا – إلى عالم الأظلة قبل الهبوط والفراق، والحبيب هو غالبا الروح الكلي أو صفاته، والذي عرفه المحب يوم (السؤال) فتتعلق به تعلق حب وعبودية، وظل يحن إليه وإلى الديار حنين الجزء إلى كله" [2].

وهذه المشاهد التي ينقلها التلمساني لنا كما رآها/ تخيلها، تبدو لمتلقيها "جميلة وحسناء وضاءة بالجمال الإلهي، وأحيانا أخرى تبدو محطمة كتحطم الأطلال التي ظلت تحكي عن ماض بعيد انقضى وربما لن يعود" [3].

إن جمالية هذه المشاهد لا تكمن في وصفها الدقيق لمشاعر الغياب عن الذات العلية إنما أكثر ما تبدو جماليتها في حسها التأويهي النوستالجي*، في لحظة درامية تتقابل فيها ثنائيتي البدن والروح، بدن يتهاوى لأصله الترابي، وروح تحن لعالمها الروحي.

ولم يكتف التلمساني بمشهد الطلل كتعبير منه عن حالة غيابه عن الحق وحنينه العارم للقائه، إنما لجأ إلى نمط تعبيري آخر مستمد من الطبيعة الحية هو الحمام، والأكيد " أن توظيف الشاعر الصوفي لصورة سجع الحمام في شعره يحمل آثاراً وترسبات الشعر العذري الفنية والوجدانية، ومع ذلك فإن الصوفي يكسب هذا

---

[1] - *المصدر السابق. ص 293.*

[2] - *مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. ص 64.*

[3] - *منصف عبد الحق: الكتابة و التجربة الصوفية. ص 420.*

* - *يوظف مصطلح النوستالجيا هنا بدلالته الغربية والذي يعني التحسر. ينظر: محمد بلوحي: الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2000. ص 66. وما بعدها.*

الشكل الفني أبعاداً جديدة" [1]، وهي عنده سواء أكانت تشدو وتغني أم تنوح وتبكي قد آلت إلى "رمز حي على تذكر الروح لعالمها الأول، الذي كانت ترتع فيه خالصة من شوائب المادة، وعلائق الأجسام الكثيفة التي تعوقها عن الارتقاء إلى حظيرة القدس، والعروج إلى حضرة الروح الكلي حنينا منها إلى أصلها، وجوهرها كما يحن الولد إلى أبيه والغريب الظاعن إلى وطنه" [2].

وقد جسد التلمساني هذا المشهد في قوله:

ما ذاتُ طوق بكت في دوحة القفصِ	على حبيبٍ لها نائي المــزَارِ قَصِي
كـانَتْ وإِيَّــــاه في ظل الأراك على	أريـكةٍ آمـــــنَتْ من رائع القَنَصِ
ففرَّق البــــــينُ من شميلها فَغَدتْ	تبكي عليه بقلبٍ دائـــم الغَصَصِ
يومـــا بأعظم منِّي لوعة وجـــوى	على زمان تقضَّي مُمْكِنَ الفُرَصِ
فلو تــراني والـــــــوَرْقاء فــي سمر	على تشاكي هوى مُسْتعذب القصص
تبكي فتشجيني وأبكي وَهْي مُسْعَدة	وزائد الليل طُـــــولاً غير منتقصِ
حتى بكى عـــاذِلِي شجوا وَرَقَّ أسى	وباتَ للحُــزْن في سُود من القمصِ [3]

إن هذا المشهد الذي يجسد حنين الورقاء إلى عالمها الطبيعي بعدما سجنت في هذا القفص، وأصبح دمعها يبكي حزنها على غيابها وانفصالها عن عالمها، يبدو " تلويحا إلى الروح العارفة في تحنانها إلى كينونتها ووطنها الأول، وفي اشتغالها تحقيقا لغايتها يتجاوز الموانع والعلائق التي كثيرا ما رمز الصوفية إليها بالقفص الذي يشاكل الجسم بوصفه وعاء للروح" [4].

ومن خلال هذا المشهد يبدو التلمساني وكأنه يحكي قصة انفصام روحه وغيابها عن حقيقتها، بهبوطها إلى العالم الأرضي في مشهد درامي يتنازع فيه كل

[1] - منصف عبد الحق: الكتابة و التجربة الصوفية. ص 424.

[2] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. ص 303.

[3] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 129.

[4] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. ص 305.

مـن الـروح والبـدن، فـالروح تسـعى إلى التسـامي نحـو أصـلها الإلهـي والبـدن يتهـاوى لمصدره الترابي.

ومجمـوع هـذه المشـاهد لا تخـرج عـن كونهـا لقطـات تصـويرية تعكـس بعـد الغيـاب كمشـهد أولـي جزئـي يعبر عـن بدايـة حكايتـه المعبرة عـن الرحلـه الروحيـة الهادف من خلالها للعودة لأصوله المفقودة، بإدراكـه أن الخـلاص الوحيـد- كمـا عبر عنه البرنامج السردي المساعد- يتحدد بالسير في مدارج الحب الإلهي.

2. مشاهد سبل الخـــــلاص.

في دراستنـا عن التلمسـاني ظفرنـا بشـعر وفير بـدت فيـه المـرأة رمـزا موحيـا دالا علـى الحـب الإلهـي، ولـئن عـد شـعره مـن هـذه الوجهـة شـعرا غزليـا؛ إلاّ أنـه يعـبر عـن العشق في طابعه الروحي.

إن الحب ليس انفعالا إنسانيا ولكنه حركة وجودية تحكم كل الكـائنـات علـى اختلافهـا، ولمـا كـان مـن الصـعب فهـم مقولـة الوجـود - وجـود الكـائنـات- خـــارج معنـــى الغيـــاب والانفصـــام، لـــم يكـن فـــي حقـــل الحـب سـوى رد فعـل ضـد الإحسـاس بهـذا الغيـاب، لمـا في ذلـك مـن محـاولات للعـودة والاتصـال بالأصـل الإلهـي [1]، ولهـذا ظـل الحضـور الأنثـوي لرمـز المـرأة في شـعر التلمسـاني موزعـا بـين الجمالي والتراجيدي، بـــين الرغبة في العالم والافتتـان بموجـــوداته، وبين الحنين إلى الأصـــول البدائية للإنسان لـــردم هـــوة الغياب [2].

فغايـة الحـب الإلهـي عنـد التلمسـاني تحـددها رغبـة الاتصـال بـالحق والحضـور معه؛ لأن الحب الذي لا يوقظ في الإنسـان الحنـين إلى الأصـل الإلهـي لـيس حبـا، إنمـا

---

[1] - منصف عبد الحق: الكتابة و التجربة الصوفية. ص 394.

[2] - المرجع السابق. ص 395.

مجرد رغبة قاصرة، فالرغبة الحقيقية في كل حب هي الرغبة في الجمال الإلهي [1].

وبناء على الإرث المخلف في الغزلين الصريح والعذري تتبني رمزية المرأة بتصوراتها الغنوصية عند التلمساني، فقد أخذ من الغزل الصريح شيئا من الحسية والشهوانية والتغني بمظاهر الجمال الفيزيائي، واستعار من الغزل العذري لغته المعقمة بالتعالي والتطهر [2] "من تشكي الفراق، والتفجع على الهجران، والتغني بعفة الحب وطهارته، وتجرده من أهواء اللذة ورغائب الشهوة، وبوقوف المحب على الأعراف بين طمع في الوصال ويأس في اللقاء" [3].

وبهذا المزج أبدع لنا مشاهد غزلية يهيب فيها بلغة العواطف الإنسانية كمطية ينطلق منها إلى التغني بالحب الإلهي، وإن كانت هذه المشاهد الغزلية إلا رمزا للأحوال التي يمر بها المحب "ويقطعها قبل أن يصل إلى الاتحاد بالمحبوب؛ لأن شرط المحبة وهدفها أبدا هو الوصول والاتحاد" [4].

ومن بين تلك المشاهد المعبرة على هذه الأحوال نجد مشهد يعكس فيه افتتانه وتيممه بجمال محبوبه كما في قوله:

مُقيمٌ للقيامة في فُؤادِي	هوى بين السُّويدَا والسَّوادِ
ووجد ما تُغيرُهُ اللَّيالي	حفظْتُ به عُهُودَ هَوَى سُعَادِ
دعِي ما شاء فيك يلُمْ كئيبًا	غريقا في المدامعِ وَهْوَ صادِي
وحقّ هواك ما فقدَتْ عُيوني	مدامعَها ولا وَجَدتْ رقادِي [5]

[1] - المرجع نفسه. ص 401.

[2] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. ص 138.

[3] - المرجع نفسه. ص 165.

[4] - مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. ص 74.

[5] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 85.

ومشهد آخر يعبر به عن فراغ قلبه مما سوى محبوبه، "فلا يتسلى عنه بغيره من الخلان والأقران، ولا يأنس بغيره من الأهل والأقربين، فليس في القلب من مشاغل الدنيا ومتاعها شيء سوى المحبوب" [1] ويصور التلمساني هذه الحال بهذا المشهد:

يا شاغِلي بجـــــــــماله الممنُوعِ	عن رفعِ طيب حديثه المرفُـوعِ
لم أقضِ حق هواك مهما لم أكن	لمـبلغي عنك الهوى بمطيــــعِ
وَلَّهْتَني بي عـنه ثــــم رجَعْتــنِي	بك نحوه وإليك كان رجوعِـي
قالوا: أتبـــــكي من بقلبكَ دارهُ	جَـهلَ العواذلُ داره بجميـــــعِي
لم أبكه لــكن لرؤيــــــة غيْرِه	طهَّرتُ أجــفاني بفيضِ دموعِي
يا من غـدا بجـــــــماله متعذِّرا	عطفا على ذُلِّي وفرط خضُوعِي [2]

إذا كان التلمساني في المشهدين السابقين قدم نفسه على أنه شيخ الغرام، فإنه في هذا المشهد يبرز تعنيفه للآخر، من خلان وعاذلين ووشاة الذين يحاولون أن يصدوا المحبوب في وفائه لمحبوبه [3]، وإن كانت هذه الدلالة تأخذ على ظاهر معناها في تجربة الحب الإنساني، فهي في الغزل الإلهي تتصاعد فيها النبرة الرمزية، لتعكس "الصراع بين الروح التي تتسامى في محاولة منها للرجوع إلى أصلها، وبين الجسد الذي يتهاوى بها إلى أصله الترابي، فالجسد من الروح يكبلها ويثنيها عن عزمها كالعاذلين والخلان من الحب، يوهنون من عزمه ويصدونه عن سبيله" [4].

أما مشاهد الرحلة وإن كانت لا تخرج على ما عهد في الشكل التقليدي للقصيدة الغنائية من وصف ديار المحبوبة والتفجع والتشاكي وما يدخل في نطاق

1 - مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. ص 74.

2 - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 138.

3 - مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. ص 75.

4 - المرجع السابق. ص 76.

ذلك من وصف للرحلة بقافلتها القاطعة للفيافي وحداء الحادي الذي يرشدها إلى مقصدها كل هذه المشاهد" التي تتراكم فيها المدركات الحسية على نحو ما يركبها الخيال تنويعا لوحدة جوهرية كامنة في الأنثى بوصفها رمزا على الحب الإلهي، بما تضمه من معان روحية" [1].

ومن بين تلك المشاهد التي تعكس رحلة التلمساني قوله:

عجباً والــــــــــدارُ دانِية   والعَريبُ النــــــازلون هـمُ
يا حُدَاةَ العِـــــيْسِ ما لكمْ   في السّرَى عاقتكم الظلمُ
سوفَ يهديــكمْ لمقصدِكُمْ   ثغرُ ليلَى حــــــين يبتسِمُ [2]

إن هذا المشهد كغيره من المشاهد التي تعبر عن تجربة الحب الإلهي عند التلمساني والتي "تهيب بالصور العينية المحسوسة التي تتداخل فيها المرأة والطبيعة في بناء رمزي إيحالي" [3] فكما تعيق سطوة الظلام القافلة الطبيعة في سفرها إلا إذا أدركت قبس نار يُهتدي بضوئه، فكذلك الحال في رحلة المحبين السالكين لدرب المحبة الإلهية القاطعين لمسافة ذواتهم، التي بدت فيها نفوسهم علائق المانعه وشواغل قاطعة على بلوغ الحقيقة.

أما اهتداؤهم فلا يكون إلا بتجلي أنوار الحق، والذي رمز إليه بالضوء المنبعث من ثغر ليلى أثناء ابتسامها.

ومشاهد هذا البعد لا تكاد تخلو من الجوهر الأنثوي الذي "يكتسب من خلال السياق الروحي للتجربة طابعا رمزيا يلوح إلى الحكمة والمحبة الإلهين، وما

[1] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. ص 180.

[2] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 194.

[3] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. ص 182.

تشيعانه من انبعاث وحياة في النفوس الهامدة والأرواح التي أنامتها الأوهام" [1]، فتجربة الحب هي التي تكشف للمتصوف أسرار الوجود [2].

3. مشاهد الحضور

وإذا كان المشهدان الأوليان أحدهما يعبر عن حال غيابه والأخر يعبر عن سبل خلاصه، فإن الأمر مختلف تماما في توظيفه لرمز الخمرة ومشاهده إذ هي عنده تعبر عن حال حضوره.

وإن اعتبرت الخمرة في التجارب الصوفية آخر ما يلجأ إليه الصوفي؛ فلأنها تمثل المرحلة الأخيرة لهذه التجربة، إن لم نقل إنها نتيجة الحالين الأولين إذ إن حالة الغياب تدفع بالصوفي إلى البحث عن سبل للخلاص ،وتحقق الخلاص في تجربته يعني تحقيقه لحال الحضور وبذلك "تحولت الخمرة في الشعر الصوفي كما تحول الغزل العذري إلى رمز عرفاني على ما كان الصوفية ينازلون من وجد باطن" [3].

لكن لماذا رمز الخمرة بالذات دون الرموز الأخرى هو المعبر عن حال الحضور عنده، الأكيد أن هناك صلة تشابه بين الخمرة الصوفية والأخرى المادية، ولعل الإجابة عن هذا التساؤل تتحد بالقول بأن "استهلاك الخمرة بالنسبة للخمار يؤدي إلى غيبته عن وعيه بالضرورة، وبالمقابل فإن ذوق المحبة الإلهية ومكاشفة الصوفي للتجليات النورانية ومعرفته بالحقائق الوهبية يؤدي إلى غيبته عما سوى الحضرة" [4].

وقد صور التلمساني مشهد إشراق أنوار الحق في ذاته وحضوره معه بقوله:

سكر الكرامُ ببنت كَرمتِهَا وما   شربُوا ومالُوا بالشذَا المتضوعِ

---

[1] - المرجع السابق. ص 233.

[2] - أدونيس: الصوفية والسريالية. دار الساقي. بيروت ط1. 1992. ص 165.

[3] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. ص 246.

[4] - مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. ص 100.

مَن لم يمُتْ بالسكر مِنها لـــم يعـــشْ أبدا ومن لم تَـدْعُه لم يَسْمَـــعِ

إِن كانتِ الغـــايات أن يرقي الفتى زمن الغناء إلى المـحلِ الأرْفَـــعِ

فلقد بلَغْـــــتُ مبالِغَ العقل الذي قد كان في الإيجادِ أوَّل مـــبدع

ورأيــتُ مـــا لا ينتـهي مني بمـــا لا ينتهي وسَمعتُ ما لـــم يُسمع

وطلَعـــــتُ في كل الطالِع واحدًا هو عين طالعـها وعـــينُ المطلع

متـــــــوحّدًا بالـذّات فيه كثيرة بالوصف والعقل الذي ليساَ معِي

فمواقـــــفُ الإدراك فـوقَ مواقفِي ومشارع الورّاد لــيس كمشرعِي [1]

يصور التلمساني في هذا المشهد حالة سكره ونشوته التي فاضت بها نفسه بعد أن تجلى الحق له، تجلٍ أدى إلى سكره، سُكْر رُفع به إلى المحل الأرفع أين بلغ مبلغ الغايات، ورأى ما لا ينتهي، وسمع ما لم يسمع، لأنه لم يعد يرى إلا صورة الحق المتوحدة بذاتها، وهذه المعرفة تذكره بما كان له من قرب في عالم الأظلة قبل الغياب.

وكثيرا ما يرتبط السكر عند الصوفية بالشطح وهو في "لغة العرب بمعنى الحركة؛ أي شطح يشطح إذا تحرك وفاض على جانبيه كالنهر الضيق فيفيض من حافتيه إذا زاد الماء فيه، وكذلك حال المريد إذا زاد وجده، ولم يستطع حمل ما يَريد على قلبه من سطوة أنوار حقائقه شطح ذلك على لسانه، فيترجم عنه بعبارة غريبة تستشكل على مفهوم السامعين" [2].

وليس المقصود بالشطح المتولد عن السكر عند التلمساني ما يذكره في تجربته من عربدة وعشق وسقاة وندماء وما إلى ذلك من هذه التعابير، إنما المقصود بالشطح خلاف هذا، وهو في الأغلب الأعم شهود الكثرة في الوحدة؛ لأن المعرفة

[1] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 137.

[2] - حسن الشرقاوي: معجم ألفاظ الصوفية. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع. القاهرة. ط1. 1987. ص 182.

عند الواصلين بمعناها الدقيق هي التوحيد، والصوفي لا يبلغ منزلة التوحيد إلا في حال سكره، المفضي بالضرورة إلى الشطح [1].

ومن شطحات التلمساني الصوفية التي لهجت بها نفسه إقرار منه بوحدة الشهود قوله:

شَهِدْتَ نَفْسَكَ فينَا وهي واحدةٌ	كثيرةٌ ذات أوصــــافٍ وأسماءِ
ونحـنُ فيكَ شَهِدنَا بعد كثرتنا	عينًا بها إتَّحــد المرْئيُّ والرَّئِي
فــأولٌ أنت من قَبْلِ الظُّهورِ لنا	وآخرٌ أنتَ عــند النَّازحِ النَّائِي
وباطنٌ فـــي شـهودِ العينِ واحِدُهُ	وظاهـــــــرٌ لامتـيازاتٍ بأسماءِ
أنتَ الملـقِّنُ ســــــرًا لا أفُوهُ به	وأنتَ نطقِي والمصْغِي لِنْجوَائِي [2]

إن وحدة الشهود كما دلت عليها الأبيات مجتمعة ناشئة عن مشاهدته الجمال الطلق ومطالعة تجلياته في الأعيان الممكنة، التي أصبحت رغم كثرتها وتعددها واحدة في شهود العين، والعنصر الجاعل للعفيف يشطح بهذا القول - المعبر عن الوحدة الشهودية- هو قوة الوارد المسكر المصحوب بالدهش والوله والهيمان.

وإذا كانت خمرة التلمساني رمزا على الحب الإلهي، فالحب عنده سبيل المعرفة الإلهية التي أنكرتها النفس بعدما حصلتها (أي المعرفة) في عالم الأظلة يقول التلمساني:

إن التي كنتُ أهـــوَاهَا بكاظِمة	وكنت أمضِي إليهَا عيسَ أسفارِي
دنَتْ فـألفيتها أدنَي إلى خــــلدِي	منِّـى واقرب مـــن سري و إجهارِي
وناولَتْنِي كـــؤوسا من مُدامَتِها	قديمة لم تكن في عَصْرَ عَصَّارِي [3]

---

[1] - مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. ص 103.

[2] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 32.

[3] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 107.

وعلى ضوء هذا التصور العرفاني يبدو حديث التلمساني عن قدم مدامة هذه الخمرة التلويح على قدم المحبة الإلهية التي هي "قديمة قدما يند عن الزمان" [1]، فهي في وجودها أسبق من وجود العالم؛ لأنها هي الموجدة له، ولذلك يرى التلمساني أن الدهر أقصر منها من حيث الوجود:

زادَتْ على قدم الأيام مدَّتها فالدهر أقصر منها في مدَى العمر [2]

وفي الأخير نخلص إلى أن سكر التلمساني بهذه الخمرة إنما هو في أساسه تعبير منه على تجلياته الحق له بعدما عانى ويلات الغياب وشوق الحنين إلى اللقاء، وعندئذ تصبح مجموع هذه المشاهد التي نقف عندها في حديثه عن الخمرة ما هي إلا سرد منه للحظات أنسه بجنب الحق وتحقيق للمطلب المفقود.

[1] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. ص 365.

[2] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 105.

ثالثا: التشكيل المشهدي.

1. التفضية والتأثيث.

كان الشعر دائما "صورة الكلام" الناجمة عن اتساق أوضاعه اللغوية، بحيث تأتي مباطنة لأشكال إيقاعية جميلة، ومحققة لبعض اللمحات المتخيلة مشاهد مرئية، فإلحاح حضور المشهد على ذاكرة المبدع والمتلقي قد خلق وضعا جديدا، احتلت فيه العناصر المرئية بؤرة حافزة في تكوين "المتخيل الشعري"، بحيث تعززت بطريقة حاسمة "ثقافة العين" وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني حتى استحال لدى كبار المبدعين إلى "كلام المشهد" [1].

ولعل عفيف الدين في قراءتنا المتجددة له يعد نموذجا سابقا ومبكرا لنموذج المبدعين القدماء في هذا المجال، لكونه استوعب بحساسيته الجمالية المتغيرات النوعية في المتخيل الفني، واستطاع أن يعبر عن وعيه هذا بهذه الخاصية المشهدية الطاغية على نصوصه، والتي هي نتاج تداخل تجربتين صوفية وأخرى شعرية.

و التلمساني كما مر معنا في تجربته يحكي قصته نحو الاتصال بالمطلق، وهو في ذلك يعيد سرد الحادثة بتفاصيلها كما حدثت له، متقمصا في ذلك دور الذات الناقلة للحادثة وإن صح التعبير لمجموع الحوادث، ودور الذات المشاركة في الأحداث كطرف أساسي في القصة.

والشيء المميز لهذه الحكاية سمتها الماضوية، ذلك أن أغلب التجارب الصوفية إنما يتم التعبير عليها والإخبار عنها من موقع الغياب، لكون الذات الصوفية دائما وأبدا في موضع استرجاع لأحداث قد وقعت، إلا أن التلمساني –في نقله – تجاوز الاستعادة الآلية لما حدث، وترك هامشا كبيرا لمخيلته لكي تتصرف في الأحداث؛ " لأن عملية النقل تتم عبر وسيط المخيلة وما يكتنفها من

[1] - *صلاح فضل: قراءة الصورة و صورة القراءة. دار الشروق. القاهرة. ط1. 1997. ص 34.*

سياق ومرجعية وقصد " [1]، وقد كان لاستحضار أحداث التجربة وتطورها الدور الوظيفي في رسم المشاهد وتناميها.

ينهض البناء المشهدي عند التلمساني ابتداء على وسيط الخيال، الذي يتوسله "في تخيل جوانب الموضوع ومتعلّقاته مشكّلا إياها مشهدا أو مشاهد في ذهنه (مخيلته)، وتعمل لغته على إبهام المتلقي و"تخييل" هذه المشاهد له ولحمله على الانفعال" [2].

وحينئذ تتراجع اللغة الواصفة لتفسح المجال أمام المشهد، أو مجموع [3] المشاهد لتأخذ أبعادها، ويتحول المتلقي حينئذ إلى مشاهد [4]، ويرد فضل بناء المشاهد وتقصي تفاصيلها للعين، "إن العين هنا هي نقطة البدء في الاتصال بالفضاءات، تتحرك العين أولا قبل أن تلتحق بها الحواس الأخرى، ... تبدأ العين بالتفاصيل، بالأجزاء والمقاطع للإمساك بالشامل والممتد، تبدأ بالمرئي للإمساك باللامرئي، تبدأ بالتأطير (بما هو ظاهرة تصويرية) للتحكم في المشهد، أبدا ليس هناك مشهد سائب" [5].

يبدأ تأطير المشهد عند التلمساني بدءا باستعمال التقنية الفوتوغرافية ثم باستثمار عنصر التفضية، كتقنية تصويرية وصولا إلى تشكيل الصورة المؤسسة للمشهد، كما لو كانت الكتابة الصوفية لا تكتفي بأن تجعل المتلقي يشعر فقط؛ بل تحرص على جعله يرى كذلك [6]، وهذا التأطير يشترط " وحدانية المكان المركزي، قصد قيادة جيدة للمتخيل وضبط قوى التفاصيل و الخصوصيات " [7]، وبما أن التلمساني يعيد سرد حكايته، فالأكيد أن مشاهده

---

[1] - بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 72.

[2] - المرجع نفسه. ص 72.

[3]

[4] - حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي. ص 155.

[5] - حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي. المركز الثقافي العربي. ط1. 2000. ص 109- 110.

[6] - المرجع نفسه. ص 119.

[7] - المرجع السابق. ص 133.

ستكون وصفا للمواقف والأحداث التي اشتملت عليها والتي لا خرج عن أبعاد التجربة ، وهو في صياغته تلك "يسعى إلى استجماع الجزيئات التي تكفل لمجموع الأحداث المعروضة شيئا من القص" [1].

وانطلاقا من تجربتة الصوفية يتسنى لنا – كما فصلنا في ذلك – أن نقف أمام محطات رئيسية تعبر عن رحلته نحو الاتصال بالمطلق، والتي تحددها المتواليات الآتية: غياب حضور ←—— غياب، ولئن كان في سرده لأحداث كل متوالية إنما هو عرض لمشاهد نراها شاخصة أمامنا مثلما رآها التلمساني وعاشها.

يفتتح التلمساني حكايته عن تجربته الصوفية بمشهد أول، يعكس فيه حقيقة جوهره الروحي الذي تجلى له الحق وعرفه في عالم الأظلة، قبل تقمص روحه بدنها الترابي وتحجب به عن بارئها ، وفي هذا المشهد يستحضر التلمساني المكان أو الموضع (واد نعمان) الذي أقر فيه بالربوبية للحق، وهو في ذلك يبلغه سلامه متذكرا النعمة التي حظى بها والطريق المستقيم الذي نهجته روحه فيه:

فحي دارا بنُعْمَان بها نعمتْ روحي وظلت بها في أرفَعِ الدُّرجِ

فسيرَتِي بهم المثلى وشِرعَتُهم سلَكتُ فيها طريقا غير ذي عوجِ

ولائم لامنِي فيهم فقلتُ له: سَمْعِي به صمم من عَذْلكَ السَّبحِ

ما كلٌّ من لَجّتْ في قلبه حرق كمثل عاشق ذاك المنظر البهجِ [2]

إلا أن نعمة القرب من الحق لم تدم، إذ يتقمص الأرواح لأجسادها الترابية أصبحت تحن إلى ذلك المكان بربوعه، وما حنينها إلا حنين لذات الحق المتجلية فيه؛ إذ بغياب الحبيب تحول ذلك المكان عند التلمساني إلى طلل بالي يبكيه بكاء الفاقد لمحبوبه بعدما أنس سعادة القرب منه.

[1] - حبيب مونسي: *شعرية المشهد في الإبداع الأدبي*. ص 194.

[2] - عفيف الدين التلمساني: *الديوان*. ص 326.

ويبتدئ حالة غيابه بالتأثيث المشهدي مستثمرا ما من شأنه جعل المتلقي ينفعل للمشهد الذي يرسمه في ذهنه، وأعتقد أن ليس أقرب من تحقيق ذلك من مرأى المنزل والدموع:

أحـــــــنّ إلى المنزل والرُّبوعِ   وأنتم بين أحـــشاءِ الضُّـــلوعِ
وأضمن كتمَ أشواقي وَوَجْدِي   فيُظْهِرهَا لجُلاَّسِي دُمُـــوعِي [1]

بقليل من التخيل يتراء لنا أن التلمساني يستحضر المكان بعدما أصبح طلا خدمة للتشكيل المشهدي، ويكون المنزل والدموع أول شيء يعلق بذهن المتلقي من أثاث المشهد، " وهي تقنية يستخدمها السينمائيون لبث روح القلق في المشاهد، وتحريض مخيلته لجعله مشاركا في الأحداث لا متفرجا وحسب" [2]، وبهذا التصوير يتجاوز التلمساني رغبة جعل المتلقي الحاضر يسمع والمفترض يقرأ؛ بل لجعله يرى بعينه الحـــدث ويشارك فيه.

وتتوالى المناظر على كثرتها في رسمها لبعد الغياب، ويكون للعين فضل استجماعها وهي متفرقة، ليرتسم مشهد الغياب في مخيلة المتلقي بعد أن أصبح يراها ويعايشها في مخيلته.

وإذا كان هذا المشهد المعبر عن الغياب – بحكم أبعاد التجربة – لا مناص من أن ينغلق ويسدل ستاره تاركا التلمساني في مشاهد البكاء والحنين للماضي، إلا أنه ذو " وظيفة بنائية تسوغ للقصيدة مناسبة الانتقال إلى مشهد جديد" [3].

فالحنين إلى الماضي وإلى أجواء الحضور يتقدم عند التلمساني شعريا "بوصفه وسيلة للخلاص قبل كل شيء، إنه لعبة زمنية تمنح الفعل الشعري قابلية أكبر على

---

[1] - *المصدر السابق. 140.*

[2] - *بسير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 74.*

[3] - *محمد صابر عبيد: مرايا التخييل الشعري. عالم الكتب الحديث. إربد. ط1. 2006. ص 64.*

الحركة والظهور، وغالبا ما يتمظهر شعريا عبر أسلوب سردي يروي حكاية تامة العناصر" [1].

ويبدأ المشهد الثاني معبرا عن سبل الخلاص، ويبدوا أن سبل خلاص الذات من حالة غيابها لا يتحقق إلا بالحب الإلهي، وإذا كانت مناظره متعددة بتعدد الوسائط الموصلة له إلا أنها – كما مر معنا الفصل الأول– لا تخرج مجتمعة عن تجسيد مشهد الحب الإلهي، كمشهد مهيمن ومعبر على سبيل خلاص الذات من حالة غيابها كما هو ماثل في هذا المشهد:

مُقيـــــمٌ للقيامة في فُـؤادِي هوى بـين السُّويدَا والسَّوادِ
ووجــــــد ما تُغـيرُهُ اللَّيالي حفظْـتُ به عُهُودَ هَوَى سُعَادِ
وحَقّ هــــواك ما فقدَتْ عُيُوني مدامعَهـــا ولا وَجَدتْ رقادِي
إذا ظلَّـــــتْ نظـراتِي يا عيونِي فلِي مــن ثَغْرِهَا البَسَّام هادِي
فديتُك هـــل أذبت سوى جميعي وَمِنِّى هـل تركت سِوى ودادِي
وكَيْفَ يكون فيك خَفَاءُ وجدي وهــــذا حسنـك الفَتَانُ بادِي [2]

إذا كان مشهد الغياب يخضع في توجيه الكاميرا في الوقت الذي كان فيه التلمساني كراوي، يصور حالة خارجية تعكس بداية رؤيته الصوفية لوضعه البشري بآلية سرد وصفية، فإنه في هذا المشهد الثاني يحاول الاقتراب أكثر من العالم الجواني لذاته – كما يفعل السينمائيون في تأثيثهم للمشاهد– ويتجلى ذلك بوضوح عندما يجسد لنا – كما هو ماثل في هذا المشهد- ، حالة الحب والوجد الذي حفظته روحه في سر سرها وما فتئت تنساه، بالرغم من تقادم العهد بينهما.

[1] - المرجع نفسه. ص 161.
[2] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 85.

وإذا كان هذا المشهد ينغلق على ملاحظة المحب لجمال محبوبه وافتتانه به، فهو في الحقيقة يعد واسطة للانفتاح على مشهد الحضور الفعلي الـــذي لا يخرج في تعدد مشاهده/ مناظره عن تجسيد عودة الروح إلى أصـــــلها، واتحاد الجزء بكله.

أما الوسيط المعبر عن هذه المشاهد – كما مر معنا– هي السكر بالتجليات الإلهية، يقول التلمساني:

قم يا نديمِي فالحميَّا تدار	أما تَرى اللَّيلَ بها قـد أنارْ
بها اهتدَى السارِي إلى حَانِهَا	ومن سناهَا كَوْكبُ الصُّبح حارْ
فانهَضْ إلى العيش بها وليكُنْ	في السّمع وقـر عن حديث الوقارْ
ولا تَكُنْ يـا ذاكَ مُستَكثِرا	بذاك في كـأس العُـر العقارْ
مُحْمرةُ الوجنَة لكنْ إذا	قابلـها الماء عـلاهَا إصْرارْ
يسكِّن مـن يشرب كاسَاتِها	ي نة بها وَهْـي نارْ [1]

إذا فحصنا هذا المشهد انطلاقا من العناصر المؤثثة له، فإننا نكون إزاء لوحة زيتية "نعدد عناصرها ونقدر أحجامها وندرك ترتيبها وأولوياتها؛ لأننا في اللوحة إنما نقدر العنصر من خلال المكانة التي يحتلها في اللوحة، ومن خلال الوضوح أو الفتور الذي يتميز به، وكلما عاينا العناصر على هذا النحو يتبين لنا الأهمية التي يجعلها الفنان للعنصر في مساحة اللوحة" [2]، مثلما حدث في هذا المشهد الذي يستحضر فيه التلمساني النديم والحانة والكأس، ولئن كانت عناصر تسهم في التأثيث للمشهد إلا أنها عناصر ثانوية بالمقارنة مع العنصر المهيمن المتمثل في الخمرة، التي أعطاها التلمساني أولوية على حساب العناصر الأخرى، حين وصفها وصفا دقيقا.

[1] - المصدر السابق. ص 119.

[2] - بشير عروس: بشعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 39.

وتتوالى مشاهد الحضور عند التلمساني بدرجاته المتفاوتة وبلقطاته التصويرية المعبرة عن اضمحلال الأنا الجزئية في الذات الكلية، كما هو ماثل في هذا المشهد:

عن كؤُوسٍ وخمرتِي حدثانِي وتُ وجـدًا دَعانِي

هذه خمرتِي فأَيْنَ وجودِي غبْتُ عنْ مشهدِي فأينَ أرَانِي [1]

بهذا المشهد الأخير يكون التلمساني قد أكمل دورته الصوفية التي انفتحت على مشاهد متنوعة بتنوع أبعد تجربته، فمنها ما يعبر عن بعد غيابه، ومنها ما يعبر عن سبل خلاصه منها ما تعبر عن حال حضوره الذي يتم التعبير عنه من موقع الغياب الثاني.

2. حراك الأزمنة.

ليس الزمن قضية أساسية ومهمة فحسب؛ بل حقيقة حتمية لا يمكن تجاهلها أو نكرانها، ليس لأنه يؤدي دورا في حياتنا نحن فحسب؛ بل لأنه حدث تعايشه جميع الكائنات دون استثناء، لكن تختلف درجة إدراكه من كائن لآخر، ومن فترة إلى أخرى [2].

ولفترة طويلة لم تستقر كلمة زمن على معنى دقيق بعينه، ولا على دلالة محددة، على الرغم من تعدد محاولات تعريفه، وأصبحت إشكاليته عبر عصور المعرفة إشكالية وعي في الأساس [3]. ولذلك قسم إلى ثلاثة أقسام لا تخرج عن كونها قابلة للوعي والإدراك ، فالماضي يتم وعيه بالذاكرة، والمستقبل بالمخيلة أما الحاضر فهو قرين الحياة، ويكون وعيه بالإدراك المباشر [4].

---

[1] - *عفيف الدين التلمساني: الديوان. 369.*

[2] - *عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده و بنيته. المؤسسة الجامعية النشر و التوزيع. بيروت ط1. 1995. ص 131.*

[3] - *هيثم الحاج علي: الزمن النوعي إشكالية النوع السردي. مؤسسة الانتشار العربي. بيروت. ط1. 2008. ص 17.*

[4] - *المرجع السابق. ص 17.*

ويتخذ الزمن معناه عن طريق المقارنة بين هذه الأقسام الثلاثة " فالقبل والبعد يشكلان أساس التغير، كما أن التغير يدلنا على أن هناك قبلية أو بعدية؛ لأن ما لا تغير فيه لا فائت فيـه ولا لاحق" [1] ، وبالتالي يصبح الزمن قرين الحركة "فالحركة هي التي تدلنا على الزمن" [2].

إن الوعي بالزمن هو نفسه الوعي بالتغير، ولا يصلح الوعي بالتغير إلا بوجود أحداث، ليكون هناك - في النهاية- وعي بوجود لحظات سابقة نسميها الماضي، ولحظة واحدة هي الحاضر، تمتد في علائقها من جهتين إحداهما نحو الماضي، والأخرى منطلقة باتجاه المستقبل [3].

وللحظة الحاضر وضعية خاصة؛ لأنها "حد الانفصال، بين الماضي والمستقبل، وقت حاضر كأنه النقطة الهندسية التي لا طول لها ولا عرض لها ولا ارتفاع لها- على الدوام- منسوبة إلى المستقبل" [4].

فلحظة الآن هي الحد الفاصل بين نهاية الماضي وبداية المستقبل، الذي "سيكون ماضيا؛ لأن كل لحظة من لحظات الزمن تحمل في جوفها نهاية اللحظات الأخرى، وهي تقوم بذلك استعدادا لبناء لحظات أخرى، لتشكل فيما بعد مستقبلا، وبالتالي يصبح ماضيا، وهكذا دواليك" [5].

أما حضور الزمن في تجربة التلمساني، فيتباين في تشكله عن خطية الزمن الطبيعي، ليعبر عن زمن ميقاتي لا تدرك كنهه إلا الذات العارفة، لأنه تشكل من تشكلات أبعاد التجربة الصوفية المتعاقبة، سواء في وحدة شعورها، أم في وحدة موضوعها كما هو موضح في الشكل الموالي:

---

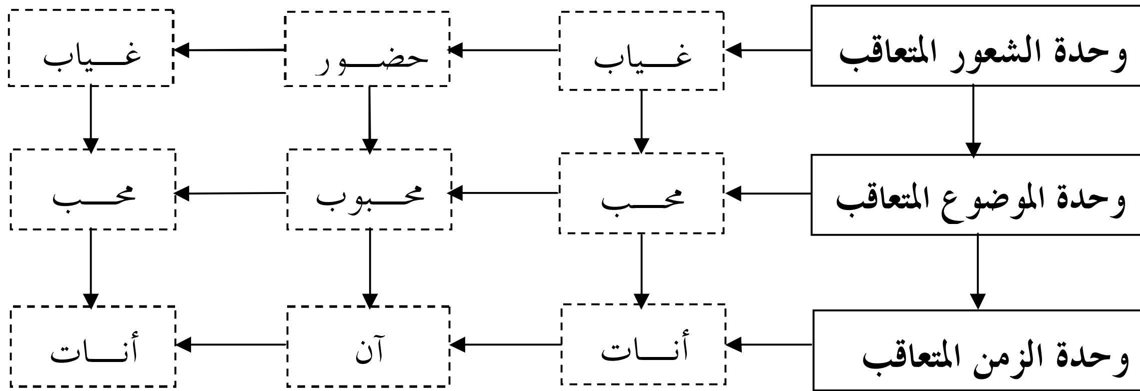
[1] - *إبراهيم العاتي: الزمن في الفكر الإسلامي. دار المنتخب العربي النشر و التوزيع. بيروت. ط1. 1993. ص 147.*

[2] - *عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده و بنيته. ص 105.*

[3] - *جيل دولوز: البرغسونية. تعريب : أسامة الحاج. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. بيروت. ط1. 1997. ص 125.*

[4] - *هيثم الحاج علي: الزمن النوعي إشكالية النوع السردي. ص 18.*

[5] - *عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده و بنيته. ص 138.*



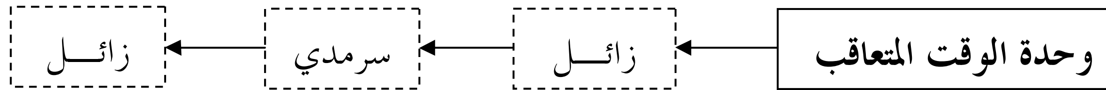
فالمتقابلات الأولى تقابلا عموديا (غياب محب أنات)، تشير إلى الذات المحبة في قصيدتها، وهي في الحالة غياب وتشعر في غيابها بالأنات الزمنية تمر مرورا ضائعا دون أن تحقق فيه وصالا، وهذا الشعور بالغياب هو الذي يدفع الذات إلى الحضور، وهو ما أشرنا إليه بالمتقابلات الثانية تقابلا عموديا (حضور محبوب آن)، ويتحقق للذات في لحظة وصالها (آن) من الآنات الزمنية، وهي اللحظة التي تتوحد فيها ذات المحب بذات المحبوب، وتتصهر إحداها في الأخرى، فكل منها يشعر أنه قائم بالآخر، غير أن هذه اللحظة لا تدوم؛ لأنها برهة زمنية لا سمك لها، وسرعان ما تصحو الذات المحبة من نشوة الوصال، لتجد ذاتها مفارقة لمحبوبها ومنفصلة عنه، وبذلك تعود الذات المحبة إلى الغياب الثاني، و إلى الشعور ثانية بالأنات تمر مرورا دون وصال، وهو ما تشير إليه المتقابلات الأخيرة تقابلا عموديا (غياب حب أنات) [1].

وإذا كانت وحدة الزمن المتعاقب تحدد وقت جريان كل من وحدة الشعور ووحدة الموضوع، وفي الآن نفسه تبين حال الذات الشاعرة باعتبار أناته أو لحظة من لحظات آنه، فإنها من جانب آخر تحيلنا على الوقت الصوفي، الذي تخرج فيه الذات من حكم الوقت الفيزيائي الزائل، لتلتحق بالوقت السرمدي في لحظة التجلي الإلهي، "فإذا ما خرج الصوفي من تلك اللحظة عاد إلى حكم الوقت المقيد المحس

[1] - مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. ص 183- 184.

الزائل، الذي يحس به الصوفي وكأنه قد ملكه بعد أن كان الصوفي هو الذي قد تمكن منه وملكه هو، وعاش لحظة من لحظاته" [1].

ويشكل وحدة الوقت المتعاقب على النحو الأتي:



وتقسيم تجربة التلمساني إلى مجموع هذه الوحدات (وحدة الشعور، و وحدة موضوع، ووحدة زمن، ووحدة وقت) لا يعد تدخلا منا "إنما هو تدخل من الشاعر ذاته، وهو تدخل يحمل في ذاته دلالات محددة، ودلالات غير محددة، فكل مقطع يتصل بما سبقه وبما يتلوه اتصال انفصال، وهو منفصل عنه انفصال اتصال" [2].

يعبر زمن الغياب بأناته عن وقت الصوفي الزائل، وقد احتوت حوادث متعددة أبرزها لنا التلمساني عن طريق السرد الاسترجاعي، الذي يستغرق فيها التلمساني زمن الحاضر الفيزيائي بأناته وما يعكسه من وقت زائل، ليتذكر الماضي بلحظات وصاله، وهو ما نشير إليه المتقابلات (غياب ← أنات ← زائل)، كما في قوله:

فحي دارا بنُعْمان بها نعمتْ	روحي وظلت بها في أرفَع الدُّرجِ
فسيرَتِي بهم المثلى وشِرعَتُهم	سلَكتُ فيها طريقا غير ذي عوجِ
ولائم لامنِي فم فقلتُ لـه:	سَمْعِي به صمم من عَذْلكَ السَّبحِ
ما كلُّ من لَجّتْ في قلبه حرق	كمثل عاشق ذاك المنظر البهجِ [3]

إن زمن الغياب يحرك في ذات التلمساني الرغبة في ملاحقة وقتها "وهي الملاحقة التي تجعل عابدا من عباد الوقت ...، وليس معنى ذلك أن الصوفية يعبدون

---

[1] - المرجع السابق. ص 189.

[2] - خليل الموسى : قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر. ص 36.

[3] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 326.

الوقت في حد ذاته؛ بل يعبدون الحق المتجلي في تلك اللحظة، وفي ذلك الآن"[1]، وهذ ما تعبر عنه متقابلات زمن الحضور (حضور آن سرمدي)، وهي اللحظة التي لا يكون فيها وقته وقت مقت؛ بل وقت أنس وطمأنينة؛ " لأنه يعيش في لحظة الآن السرمدية، في مقام الوقوف بالحق للحق مع الحق"[2]، إلا أن الشيء الملاحظ على زمن الآن بوقته السرمدي "الذي يعود فيه الذر إلى الذار، أو النقطة إلى نبعها"[3] أن القول يمتنع فيها، وما وجد فيدخل في حكم الشطح.

ولذلك فالتلمساني يعبر عن هذا الوضع إلا بعد أن يرجع إلى مألوفاته وحظوظه البشرية، بغيابها وأناتها، ووقتها الزائل، وهي التي تشير إليها متواليات (غياب آنات زائل)، وإن كانت هذه المتواليات لا تختلف عن المتواليات الأولى من حيث التركيب، فهي تختلف عنها من حيث المحتوى "باعتبار أن الأولى تتجه فيها الذات نحو متقابلات الحضور، أما الثانية فتلتفت فيها الذات نحو متقابلات الحضور"[4]، وهذه الأبيات تشهد على ذلك:

عن كؤُوسٍ وخمرتِي حدثانِي ودعانِي أموتُ وجدًا دَعانِي
هذه خمرتِي فـأَيْنَ وجودِي غبْتُ عنْ مشهدِي فأينَ أرَانِي[5]

وإذا كانت قصائد التلمساني في كلا الوصفين لا تخرج عن كونها محكية للماضي، إلا أن الفرق بينها يتحدد في كون مشاهد المتوالية الثانية تعبر عن زمن

[1] - مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. ص 50.
[2] - المرجع نفسه . ص 50.
[3] - المرجع نفسه . ص 51.
[4] - المرجع نفسه. ص 51- 52.
[5] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. 369.

الحضور بوقته السرمدي، أما مشاهد المتوالية الأولى فتعبر عن الشوق وأنات الفراق بوقتها الزائل [1].

3. الحـــــوار.

إن كانت تجربة التلمساني الصوفية تعبر عن حركة دينامية، تخضع فيها الذات إلى التحول والتغير من موقع إلى آخر ومن حالة لأخرى دون أن تخرج عن إطاري الغياب والحضور، فإن هذه الحركة دفعت بالمشاهد إلى التناسل والتكثر متوالية على مسرح الأحداث، دون أن تخرج عن البعد الذي يسرد فيه التلمساني أحداثه.

وفي محاولة التلمساني للإمساك بأطراف الموضوع نجده "يكاد يصدر كل مشهد بتعيين متلق افتراض ممثل في شخصية أو قيمة، يحاورها قصد الاسترسال في التفجع وترسيخ معاني الفقد" [2] أو التمكين "وفي هذا النسيج بالذات يمكن تلمس المدى الذي يشغله الحوار في إشادة الهيكل العام لهذا النص، كما يمكن التعرف إلى الدور الذي يؤديه" [3].

ويؤدي الحوار دورا مهما في البناء الدرامي، لما له من قدرة على توصيل الأفكار والمعلومات للمتلقي، "حيث نتمكن من رؤية الذات المحاورة وهي تقف إزاء الآخر تنقل إليه عبر لغتها فكرتهـــا وتصورهـــا، كما تتلقى مـنه ردوده" [4].

وإذا كانت الشخصية تؤدي الدور الرئيس في تصعيد الأحداث، من خلال الصراع الذي ينتج عنها، فإن للحوار دورا يساعد على إنماء ذلك الصراع وتطويره ومن ثم ينتج الحبك الدرامي [1].

---

1 - *المصدر نفسه. ص 52.*

2 - *بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 78.*

3 - *سامي سويدان: المتاهة والتمويه في الرواية العربية. دار الآداب. بيروت. ط1. 2006. ص 140.*

4 - *حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي. ص 235.*

إلا أن "الحديث عن الشخصية في النص الشعري يفرض علينا أن نفرق بين الشخصية كأداة من أدوات التشكيل النصي، وبين الشخصية في القصة" [2]، فإذا كان تنامي النص القصصي يكون بفعلها، فهي في النص الشعري "بمثابة الإشارات النصية التي بضعها السارد ضمن حركة التشكيل العام، ليعبر بها عن موقفه الفني، ومن ثمة تصبح الشخصيات أكثر إثراء في توجيه النص" [3].

وتقوم تجربة التلمساني على الحوار كأساس أسلوبي في بناء مشاهده المتنوعة والمتغيرة بحسب أوضاعها وأبعادها الرؤيوية.

وفي معالجتنا للحوار في إطار المشهد الفني نريد أن نبتعد به عن المقاربة اللسانية التي لا ترى فيه سوى النسيج اللغوي، ونكسبه من شبكة التواصل ذاك البعد الذي هو له في النسيج السردي، فالحوار فيه ليس لغة فقط، وإنما هو كتلة من العواطف والمواقف التي تتبادلها الشخصيات، وتصبح اللغة الحوارية في هذا الخضم حاملا ترتسم على صفحته كافة التوترات التي ترفعها نبرة الحديث، باسترساله أو بحدته [4].

ونجد في تجربة التلمساني تعددا وتنوعا في مستويات الحوار، ولعل الأغلب الأعم عنده ما يدور بين المحب والمحبوب، ووظيفة هذا النوع من الحوار هي تشخيص " رباط المحبة الفطرية الأولى، التي تمت في المعرفة الفطرية الأولى بلا علة، ولذلك ظلت الذات الصوفية متعلقة بالمحبوب تعلق حب وعبودية، حتى وهي في

---

[1] - *عبد الباسط سلمان المالك: التشويق. الدار الثقافية للنشر. بغداد. ط1. 2001. ص 17.*

[2] - *محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري. الهيئة العامة لقصور الثقافة. مصر. ط1. 2004. ص 190.*

[3] - *المرجع نفسه. ص 190.*

[4] - *حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي. ص 239.*

عالم الابتلاء والاختبار" [1]، ومن المشاهد الصوفية التي عبر فيها التلمساني عن هذا الحوار:

أيّ عيشٍ مرضى لنا فيكَ ما أسـرعَ ما كان كالخَـيَالِ زوَالـهْ
ونَا فـيكَ طيبُ أوقات أنسٍ ليتنَا في المنَامِ نلقَى مِثَالَهْ
كلّ مـن جئتُه أسـأَلُ أهَرَ الـعييرة ونبالَهْ
يا أهل الحِمَى وحـقّ ليال الوصـا صبوتي عـليكم ضَلالَهْ
لي ذْ غِبْتمُ عـن العـينِ نارٌ ليسَ تخبو وأدمـعٌ هطّالَهْ [2]

نلحظ كيف أن التلمساني يعكس لنا عبر تعدد هذه اللقطات مشهد تعلقه بمحبوبه وأسفه لحالة فراقه، وهو في ذلك يناجيه شاكيا لحال وضعه ومستعطفا له في وصله وعدم هجره. وكأننا نلحظ التلمساني وهو يتحرق شوقا لوصال محبوبه، ولا شيء يظهر حالة الاستعطاف أكثر من الدموع التي نراها تنسكب على خديه تحسرا على ماضي الوصال.

و التلمساني كسارد في هذا الحوار يؤول إلى "شخصية من الشخصيات التي يحملها السرد في تدفقه، فهو لا يملك إلا أن تسوقه لغة السرد في الكوكبة الأخرى من الشخصيات" [3].

وإذا كان المستوى الأول من الحوار يقوم على ثنائية الأنا والآخر، فإن المستوى الثاني يقوم على ثنائية الأنا والآخرين، وغالبا ما يكون هذا الحوار بين المتكلم الذي يمثل الجانب الروحي، وبين العاذلين والخلان الممثلين للجانب المادي، مما يجعل من هذا الحوار تعبيراً عن المواقف المتعارضة التي يحتدم فيها الصراع ويشتد؛ لأن الحوار فيها تعبير عن رغبتين متضادتين، رغبة الروح التي ترغب في

[1] - *مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. ص173.*

[2] - *عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 183- 184.*

[3] - *حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي. ص 240- 241.*

الاتصال ببارئها، في مقابل البدن المتهاوي لأصله الترابي، ومن نماذج هذا اللون من الحوار:

قالوا: أتبــكـي من بقلبكَ دارهُ   هلَ العواذلُ داره بجمــعِي
لم أبكه لــكن لرؤية غيْرِه   طهَّرتُ أجفاني بفيضِ دموعِي [1]

كما تظهر صورة الآخر المتحاورة مع ذات التلمساني في أشكال أخرى، قد تكون ممثلة في شخصية الحادي، أو سائق العيس أوغيرها من الشخوص التي يستحضرها التلمساني في تجربته، والتي تسهم من خلال حوارها إلى إحداث ما يعرف "بالتطور الدرامي والتنامي الحركي" [2] الذي يؤطر أبعاد التجربة ويحدد معالمها.

وإذا كان المستويان الأوليان من الحوار يدرجان ضمن الحوار الخارجي، فهناك مستوى آخر من الحوار يدور بين الشاعر ونفسه، وهو ما يطلق عليه الحوار الداخلي "حيث يجرد المتكلم شخصا آخر من نفسه، ويجعله مفارقا له عن بعد فيخاطبه ويحاوره" [3].

و يعرف هذا الحوار بالمونولوج، وهو لا يفترض "حضور شخصين ... يتبادلان الأدوار ويشاهدان بسلوكهما غير الكلامي وجودهما في المحادثة" [4]، إنما هو نمط خاص، المتكلم فيه هو نفسه المخاطب، وإدارك الذات فيه يتم على أساس تصور وجود الغير.

أما حضوره في بناء مشاهد تجربة عفيف الدين فهو لبيان "قوى النفس المتعارضة والمتصارعة من أجل اتخاذ موقف معين من أمر ما" [5] كما هو الحال في

[1] - *عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 138.*
[2] - *عبد الباسط سلمان المالك: التشويق. ص 18.*
[3] - *مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. ص 175.*
[4] - *عمر بالخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية. منشورات الاختلاف. ط1. 2003. ص ص 58.*
[5] - *المرجع السابق. ص 174.*

هذا الحوار الذي يبدأ فيه المتكلم مخاطبا لشخص آخر وإن كان هذا الآخر هو المتكلم نفسه وهذه الأبيات تشهد بذلك:

لذْ بالغرامِ، وَلَذَةِ الأشوَاقِ واخترْ فناكَ في مالِ الباقِي
وتوق من كأسِ الصدود بشُربة من ماءِ دمعكَ فَهْوَ نِعمَ الوا
وإذَا أسقيتَ الصَّرْفَ من خَمْرِ الهوَى إياك تغفن جمال ا
وألق الأحبةَ إن أرَدتَ وِصَالَهم مُتَلذِذا بالذُّلاق [1]

وإذا كان توظيف التلمساني للحوار في تجربته الصوفية لا يرقى في شعريته إلى ما نجده في النصوص السردية والمسرحية، من تنوع وتشابك، فذلك لأن لجوء التلمساني إليه بوصفه أسلوباً معاراً، تقتضيه الضرورة العبيرية التي تنزعها التجارب الصوفية في سردها لأحداثها [2].

---

[1] - عفيف الدين التلمساني: الديوان. ص 160.

[2] - ينظر: مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. ص 176.

خـــــــــــاتمة

إنّ هذه الدراسة التي ألمّت بقراءة شعر عفيف الدين التلمساني على وجه الخصوص، في إطار الشعر الصوفي على وجه العموم، كانت محاولة منا لإيضاح ما يمكن أن يضفيه المشهد من شعرية في النصوص، وإذا كان المشهد قد منح التجربة الصوفية إمكانية الانفتاح على أفاق رحبة، فإن القراءة المشهدية للتجربة الصوفية منحت التلقي إمكانات أوسع للمقاربة والتحليل. ومن أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال قراءتنا هذه نذكر :

- إن المنطلق الذي بنينا عليه تصور هذه القراءة يتأسس على فرضية أن المشهد هو الأداة الفضلى التي تنهض بها اللغة لتبليغ مقاصدها، وهو التصور الذي يجعل من الحديث العادي والحديث الأدبي على السواء ضربا من الإخراج المشهدي.

- يعد التلمساني رائدا من رواد التصوف تجربة وتعبيرا، ويعد ممن أسهموا في بناء القصيدة الصوفية بناء نمطياً معلوماً، يختلف عن بناء القصيدة العربية التقليدية لاختلاف التجربة مخيالاً وتعبيراً.

- تعبر التجربة الصوفية عن الرحلة الروحية التي يقطعها السالك في اتصاله بالمطلق، وهي أشبه ما تكون بقصة مكتملة الجوانب إذ تبدأ بوضع الغياب وتنتهي بحالة الحضور، ويتوسط الغياب والحضور محاولات للخلاص .

- إن الصوفي وهو يرفع الحادثة أشبه ما يكون بقاص يسرد حكاية ما على غيره، وهو في نقله لا يستعيد الحادثة موضوعيا بل يكون نقله لها نقلاً رمزياً .

- أما المشاهد التي نتمثلها في تلقينا لهذه التجربة بمراحلها فمنها مالايكاد يجسد بعد الغياب ومعاناته، ومنها ما يجسد بعد الحضور وسعادته، وتتوسطهما مشاهد تعبر عن سبل الخلاص.

- يتشكل المشهد – بوصفه حدة مكتملة – من تأثيث "مكان، ديكور، حركة"، وزمن وأفعال وشخصيات.

وفي ختام بحثي أقول إن الخطاب الصوفي خطاب متميز يضمر أكثر مما يوحي، يأبى أن يفصح عن ظاهره، بل تراه يمعن في التخفي وراء شعرية الكلمات، لذلك كانت قراءتي له مجرد محاورة لمدلول ضمن لا نهـــائية الدلالات، وهـــو في انتظار قـــارئ بقراءة أخرى عسى أن تـكون قـــراءتي ســـنداً لــه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصـــادر والمراجــــــع

1. القرآن الكريم. برواية ورش.
2. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. مكتبة الانجلو المصرية. القاهرة. ط4. 1972.
3. إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي. دار الأفاق. الجزائر. 1999.
4. إبراهيم العاتي: الزمن في الفكر الإسلامي. دار المنتخب العربي النشر و التوزيع. بيروت. ط1. 1993.
5. أحمد سليمان ياقوت: الدرس الدلالي في خصائص ابن جني. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية. 1989.
6. أحمد عبيدلي: الخطاب الشعري الصوفي في القرنين السادس والسابع الهجريين. مذكرة الماجستير. جامعة باتنة. 2005/2004.
7. أحمد عبد الرحيم السائح و عائشة يوسف المناعي: دراسات في التصوف و الأخلاق. دار الثقافة. الدوحة. ط1. 1991.
8. ابن خلدون: شفاء السائل وتهذيب المسائل. تحقيق: محمد مطيع الحافظ. دار الفكر. دمشق. 1996.
9. أدونيس: الصوفية والسريالية. دار الساقي. بيروت ط1. 1992.
10. أسعد أحمد على: معرفة الله و المكزون السنجاري. دار الرائد العربي . بيروت. لبنان. د ت.
11. أسعد أحمد على: المنتجب العاني وعرفانه . دار الرائد العربي. بيروت. 1968.

12.إسماعيل زردومي: فن الرحلة في الأدب المغربي القديم. أطروحة دكتوراه دولة. جامعة باتنة. 2005.

13.أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج. دار مجدلاوي. عمان. الأردن. ط1. 2002.

14.آمنة بلّعلى: الحركيّة التواصليّة في الخطاب الصّوفي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2001.

15.أمين يوسف عود: القعود في ثقب الإبرة- مدخل لدراسة سرد التلقي عند النفري. منشورات جامعة اليرموك. المجلد23. العدد 02. 2005.

16.بسام قطوس: إستراتيجية القراءة. مؤسسة حمادة ودار الكندي. 1998.

17.بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. مذكرة ماجستير. جامعة عنابة. الجزائر.

18.تودوروف: الشعرية. تعريب: شكري المبخوت ورجاء بن سلام. المركز الثقافي العربي. بيروت و الدار لبيضاء. ط2.

19.جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي. بيروت و الدار البيضاء. ط3. 1992.

20.جودة عاطف نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات. القاهرة. 1998.

21.جوزيف كورتس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية. تعريب: جمال حضري. منشورات الاختلاف. ط1. 2007.

22.جيل دولوز: البرغسونية. تعريب : أسامة الحاج. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. بيروت. ط1. 1997.

23.أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين. مطبعة مصطفى الحلبي. مصر. 1939. ج2.

24.أبو حامد الغزالي: معارج القدس. منشور الكتروني في مكتبة المصطفي الالكترونية : www.al-mostafa.com

25.حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي. دار الغرب للنشر و التوزيع. 2003.

26.حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2001.

27.حسن البنا عز الدين: الشعرية و الثقافة. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1. 2003.

28.حسن الشرقاوي: معجم ألفاظ الصوفية. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع. القاهرة. ط1. 1987.

29.حسن محمد الشرقاوي: الحكومة الباطنية. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. بيروت. ط1. 1992.

30.حسن ناظم: مفاهيم الشعرية. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. ط1. 1994.

31.حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي. المركز الثقافي العربي. ط1. 2000.

32.حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية- الحضور و الغياب. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2001.

33.حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء. ط3. 2000.

34.حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين تنظير و تطبيق في سوريا ومصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1999.

35.خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2000.

36.دفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ترجمة: محمد يوسف و إحسان عباس. بيروت. 1967.

37.رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب. منشورات باجي مختار. عنابه. د ت.

38.الربعي بن سلامة وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري. كلية الآداب واللغات. جامعة منتوري. قسنطينة. ج1. 2002.

39.رجاء عيد: القول الشعري- منظورات معاصرة. منشأة المعارف الإسكندرية. د ت.

40.رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية. دار القصبة للنشر. الجزائر. 2000.

41.رومان ياكبسون: قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الوالي و مبارك حنون. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. 1988.

42.سامح الرويشدة: فضاءات الشعرية - دراسة في ديوان أمل دنقل. المركز القومي للنشر. بيروت. د ت.

43.سامي سويدان: المتاهة والتمويه في الرواية العربية. دار الآداب. بيروت. ط1. 2006.

44.سعاد الحكيم: المعجم الصوفي. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر. بيروت. ط1. 1981.

45.سيد بحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993.

46.سعيد الوكيل: تحليل النص السردي- معارج ابن عربي نموذجاً. الهيئة المصرية العامّة للكتاب. ط1. 1998.

47.السهروردي: عوارف المعارف. تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمد بن الشريف. دار المعارف. القاهرة. د ت. ج2.

48.شفيع السد: فن القول بين البلاغة العربية و أرسطو. دار غريب للطباعة و التوزيع. القاهرة. 2006.

49.صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص. المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب. الكويت. ع 164. أغسطس 1992.

50.صلاح فضل: قراءة الصورة و صورة القراءة. دار الشروق. القاهرة. ط1. 1997.

51.طراد الكبيسي: في الشعرية العربية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2004.

52.ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون و دلالاته في الشعر- الشعر الأردني أنموذجا. دار الحامد للنشر و التوزيع. عمان. 2007.

53.عبد الباسط سلمان المالك: التشويق . الدار الثقافية للنشر. بغداد. ط1. 2001.

54.عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي. مكتبة الآداب. القاهرة. ط2. 2003.

55.عبد الحليم محمود: شيخ الشيوخ أبو مدين شعيب. منشورات المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. د ت.

56.عبد الرحيم الكردي: الراوي و النص القصصي. دار النشر للجامعات. القاهرة. ط2. 1996.

57.عبد الرزاق القشاني: لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام. تحقيق: عاصم إبراهيم ألكيالي. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط1. 2004.

58.عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة- الشعر و التصوير عبر العصور. المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب. الكويت. ع 191. نوفمبر 1987.

59.عبد القادر أحمد عطاء: التصوف الإسلامي بين الأصالة والاقتباس. دار الجيل. بيروت. 1987.

60.عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده و بنيته. المؤسسة الجامعية النشر و التوزيع. بيروت ط1. 1995.

61.عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية. مكتبة مدبولي. القاهرة . 2002.

62.عدنان حسين العوادي: الشعر الصوفي. دار الشؤون الثقافية العامة. 1986.

63. عز الدين مناصرة: علم الشعريات- قراءة مونتاجية في أدبية الأدب. دار مجدلاوي. الأردن. ط1. 2007.

64.عفيف الدين التلمساني: الديوان. تحقيق: العربي دحو. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1994.

65.علي أبو ملحم: في الجماليات نحو رؤية جديدة لفلسفة الفن. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. لبنان. ط1. 1990.

66.عمر بالخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية. منشورات الاختلاف. ط1. 2003.

67.عمر فروخ: التصوف في الإسلام. دار الكتاب العربي. بيروت. 1981.

68.فايز الداية: جماليات الأسلوب- الصورة الفنية في الأدب العربي. دار الفكر المعاصر. بيروت- لبنان. ط2. 1996.
69.فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2003.
70.فيصل بدير عون: التصوف الإسلامي الطريق و الرجال. مكتبة سعيد رأفت. مصر. 1983.
71.قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة. دار الغرب للنشر و التوزيع. وهران. 2005.
72.القشيري: الرسالة القشيرية. تحقيق: هاني الحـــاج. المكتبة التوفيقية. د ت.
73.كرم أمين أبو كرم: حقيقة العبادة عند محي الدين ابن عربي. دار الأمين للطباعة والنشر و التوزيع. القاهرة. ط1. 1997.
74.كمال مصطفى الشيبي: الصلة بين التصوف و التشيع. دار الاندلس. بيروت. 1982.
75.مجدي محمد إبراهيم: التجربة الصوفية. مكتبة الثقافة الدينية. مصر. ط1. 2003.
76. محمد بلوحي: الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2000.
77.محمد جلال شرف: الحلاج الثائر الروحي في الإسلام. مؤسسة الثقافة الجامعية. الإسكندرية. 1970.
78.محمد عبد الحميد محمد: النبوة بين فخر الدين الرازي و ابن عربي. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية. 2004.

79.محمد القاسمي: الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية. مجلة فكر ونقد. على الموقع: *www.fikrwanakd aljabri abed.net*

80.محمد القاسمي: الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي. مجلة فكر ونقد. على الموقع: *www.fikrwanakd aljabri abed.net*

81. محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي. دار المعارف. القاهرة. ط2. 1985.

82.محمد مفتاح: دينامية النص. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. 1987.

83.محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري. الهيئة العامة لقصور الثقافة. مصر. ط1. 2004.

84.محمد صابر عبيد: مرايا التخييل الشعري. عالم الكتب الحديث. إربد. ط1. 2006.

85.محمد ناصر العجيمي:في الخطاب السردي- نظرية قريماس. الدار العربية للكتاب. تونس. 1993.

86.محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية- دراسة في النقد العربي القديم. مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر والتوزيع. الأردن و مكتبة المتنبي. المملكة العربية السعودية. ط1. 2003.

87.محمود على مكي: الصورة الأدبية في القران الكريم. الشركة المصرية العلمية للنشر- لونجمان. ط1. 1995.

88.محي الدين بن عربي: فصوص الحكم. تحقيق: أبو العلاء عفيفي. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. دت.

89.مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 202.

90.مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني. رسالة دكتوراه دولة. جامعة عين شمس. 1991.

91.مرشد الزبَيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1999.

92.مسيكة ذيب: البنية العاملية في رواية عباد الشمس لسحر خليفة. مذكرة ماجستير. جامعة منتوري. قسنطينة. 2002- 2003.

93.مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب. دار الطليعة. بيروت. 1981.

94.منصف عبد الحق: الكتابة و التجربة الصوفية. منشورات عكاظ. الرباط. 1988.

95.ابن منظور: لسان العرب. دار صادر. بيروت. ط1. 1997.

96.ميخائيل عيد: أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1998.

97.ناهضة ستار: بنية السرد في القص الصوفي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2003.

98.نبيل رشاد نوفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي و الفن الإسلامي. منشأة المعارف. الإسكندرية. 1993.

99.أبو نجيب السهر وردي: آداب المريدين. تحقيق: منحيم ملسون. القدس. 1977.

100.نيكلسون: الصوفية في الإسلام. تعريب: نور الدين شريبة. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط2. 2002.

101. هيثم الحاج علي: الزمن النوعي إشكالية النوع السردي. مؤسسة الانتشار العربي. بيروت. ط1. 2008.

102.يحي شامي: شرح ديوان المتنبي. دار الفكر العربي. بيروت. ط 1. 1997.

103.يوسف زيدان: شعراء الصوفية المجهولون. دار الجيل. بيروت. ط2. 1996.

104.يوسف محمد طه زيدان: الطريق الصوفي و فروع القادرية بمصر. دار الجيل. بيروت. ط1. 1991.

ملخص المذكرة

ملخص

حددت الدراسة هويتها في عنوانها، لذا، لم تتوفر على سيرة ذاتية لعفيف الدين التلمساني، أو تتعرض إلى مواقفه من قضايا بعينها إلا ما كان خدمة لمقتضيات الدراسة. وعلى ذلك فإن وجهت الدراسة هي حوار مباشر مع نص الشاعر، وفق منطلقات ومفاهيم مصطلحية محددة، وحوار النص في هذه الدراسة ليس مطلقا، بل مشروط بخصائص، أردت لها أن تستهدف زاوية نظر مختلفة في تلقي نص الشاعر، من حيث تلمس ملامح "شعرية المشهد" عنده. وقد جاءت الدراسة في مدخل وفصلين.

المدخل بحثَ تحديد مفاهيم ثلاث مصطلحات أساسية، هي "الشعرية"، "المشهد"، "التجربة الصوفية"، وجاء تحديد مفهوم كل مصطلح في عنصر مستقل، وفق الترتيب السابق.

تناولت في العنصر الأول مصطلح "الشعرية" فأشرت إلى إشكالية المصطلح، في ضوء ما لابسه من ازدواجية وتعدد في المفاهيم، مما أفرز في اتساعه قدرا يفي المشهد حقه من البحث. إذ لا يكاد يختص بالمشهد فن دون أخر، فكانت المزاوجة "شعرية المشهد" .

وفي العنصر الثاني أوضحت المقصود بمصطلح "المشهد" مستثمرا ما من شانه أن يمنحه ما كان جديرا به من حمولة دلالية، انطلاقا من منظور الفنون البصرية (التشكيلية، والمسرحية، والسينمائية) من جهة، ومنظور الدرس اللساني في السيميائية السردية من جهة أخرى، وتلمست الدراسة وجهتها من خلال تقابل المنظورين، لتخلص إلى تحديد مفهومها الخاص للمشهد.

أما العنصر الثالث فتناولت فيه التجربة الصوفية بوصفها نشاطاً خطابياً ينهض بتمثل التجربة الروحية تجربة حكائية، تخبر عن رحلة الصوفي في اتصاله بالذات العلية، ونكون عندئذ أمام تحصيل ما هو حاصل، ذلك أن المتلقي لا ينفعل مع هذا الملفوظ إلاّ ومشاهد تلك الرحلة مرتسمة في ذهنه.

ولذلك كان الفصل الأول الذي عنونته بـ" التجربة الصوفية عند التلمساني" محاولة منا لرصد أبعاد التجربة الصوفية، وفي الآن نفسه رصد لحكايته التي يخبرنا من خلالها عن رحلته الروحية، التي تبدأ من نقطة غياب عن الأخر، مرورا بسبل الخلاص، وصولاً إلى نقطة الحضور؛ نقطة التّماهي مع المطلق.

أما الفصل الثاني فجاء بعنوان " البناء النصي، ومشهدية التجربة"، ونهجت في مقاربته عددا من المراحل لأجل تحليل التجربة تحليلا مشهديا، تعرضت بداية للبناء النصي، الذي

ينهض على تمثيل التركيب المشهدي العام، ثم عرجت على رمزية المشاهد الصوفية العاكسة لأبعاد تجربته، والتي لم تخرج عن أنها إما تعبير عن غياب، وإما تسجيل لحضور، وإما حديث عن سبل خلاص، لأنفذ إلى أساسيات التشكيل المشهدي من خلال التعرض للتفضية والتأثيث، ثم حراك الزمن، وأخيرا الحوار .

Résumé

L'étude s'identifie dans son titre. Par conséquent, elle n'aborde pas la biographie d'afif Eddine Telemsani et n'aborde pas ses points de vue à propos de questions précises sauf ceux jugés utiles pour l'étude.

De ce fait, L'étude se présente, comme un dialogue avec le texte du poète, selon des principes et des concepts spécifiques. Le dialogue du texte dans cette étude n'est pas absolu, il obéit à des conditions qui traitent, sous un angle différent, la réceptivité du texte du poète. alors que le récepteur peut s'identifie devant des traits de la poésie de scène

L'étude se présente sous forme d'une introduction et deux parties.

L'introduction consiste en une délimitation des concepts de trois termes principaux: "La poétique ", "La scène", " L'expérience sophique". Chacune de ces définitions occupe un titre indépendant, suivant un ordre prédéfini.

Dans le premier chapitre, nous avons abordé le terme " la poétisation" , alors nous avons signalé la problématique de ce terme aux termes de la duplication et la multiplicité des acceptions, ce qui par l'extension a résulté une recherche méritée sur la scène, puisque cette scene se trouve dans tous les arts, par conséquence la duplication s'est devenue "la poétisation de la scène"

Dans le deuxième chapitre, nous avons expliqué le terme de "scène", en exploitant tout ce qui était en mesure de lui attribuer la sémantique dont il est digne. Et ceci dans la perspective des arts visuels (art plastique, théâtre, cinéma), d'une part, et dans la perspective de la leçon linguistique dans la sémiotique narrative d'autre part. A travers une comparaison entre les deux perspectives, notre étude aboutit à sa propre définition du terme " scène ".

Dans le troisième chapitre, nous avons traité l'expérience sophiste comme étant une activité discursive qui repose sur le fait que l'expérience spirituelle est une expérience narrative qui informe sur le parcours du sophiste dans la communication qu'il entretient avec l'être divin. Conséquement nous nous trouvons devant une contradiction, en ce sens le destinataire ne réagit avec ce prononcé que s'il se représente les scènes de ce parcours.

Pour cette raison, la première partie intitulée " l'expérience sophique chez Telemsani " , n'était qu'une tentative de délimitation des dimensions de

l'expérience sophique et en meme temps , sa biographie, par le biais de laquelle, il nous informe sur son parcours spirituel , qui commence à partir de l'absence de l'autre , passant par les moyens du salut et aboutissant au point de la présence ; le point de l'intimité avec l'absolu.

Par ailleurs, la deuxième partie a été intitulée " la construction textuelle et la scénique de l'expérience " . Dans cette dernière, nous sommes passé par différentes étapes afin d'analyser l'expérience d'une manière scénique. D'abord, nous avons abordé la notion de la construction textuelle qui repose sur la présentation de la construction générale des scènes. Ensuite, nous avons étudié la symbolique des scènes sophiques qui reflètent les dimensions de son expérience. Ces scènes sont soit l'expression d'une absence, soit l'inscription d'une présence ou encore une discussion sur les moyens du salut. En fin, nous avons abouti aux bases de la construction des scènes, à travers l'étude de spatialité et de la féminisation et ensuite par le biais de la mobilité du temps et en fin par le dialogue□

Abstract



The study subject is indicated in its title. Therefore, it neither includes Afif Eddine Telemsani's biography, nor it deals with his views toward given ideas in themselves exept what was a support to the study requirements. Consequently, the path of the study is direct dialogue with the poet's text according to determined basis and terminological concepts. The text dialogue in this study is not absolute, but rather it is governed by characteristics which I wanted to aim at a different perspective in the poet's text reception in terms of touching the features of " poetic scene". The study is structured as follows: an introduction and tow chapters.

The introduction explores the notion of three basic terms namely "poetics", "scene" and "mystical experience". The notion of each term is dealt with in an independent heading respectively.

In the first heading, I dealt with the term "poetics". I pinpointed the problematic of the term on the light of its duplication and multiplicity of concepts which involved the scene as a part of poetics so that the duplication becomes "scene poetics".

In the second heading, I clarified what is meant by the term "scene" relying on what would give it a signifiant value starting from the visual arts (artistic, drama, cinema) point of view on the one hand and from the linguistic text in narrative semiotics on the other hand.

The study relied on the two perspectives reaching the determination of its grasp of the term "scene".
However, in the third heading, I dealt with the mystical experience as a discourse activity reflecting the spiritinal experience as a narrative experience

which tells us about the sophist's voyage in meeting the supper soul "god". So, the recipient can't react with the discourse unless the scenes of that voyage is present in his mind.

Thus, the first chapter, entitled "the mystical experience for telemsani", was an attempt to deal with dimensions of the mystical experience and at the same time dealing with the poet's story through which the tells us about his spiritual voyage which starts from a point of absence from the other through the means salvation reaching the point of presence, the linking point with the absolute.

The second chapter, however, is entitle "textual construction and the scenic experience". I followed in its approaching a number of stages in order to analyse the experience scenically. I dealt first with the " textual construction" which is based on the representation of the general scene structure. Then I studied the mystical scenes symbolism which reflects the dimensions of the experience which was either an expression of absence, marking an attendance or talking about ways of salvation. At last I dealt with the basis of spectacular formation through exposure to spatialisation, furnishing, mobility of time and finally the dialogue. □